Storage

Library of

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

PERIODICAL

Wellesley College.

NON MINISTERARI SED MINISTRARE.

Presented by

Prof. E. N. Horsford

No 19191

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa31pari

# GAZETTE

DES

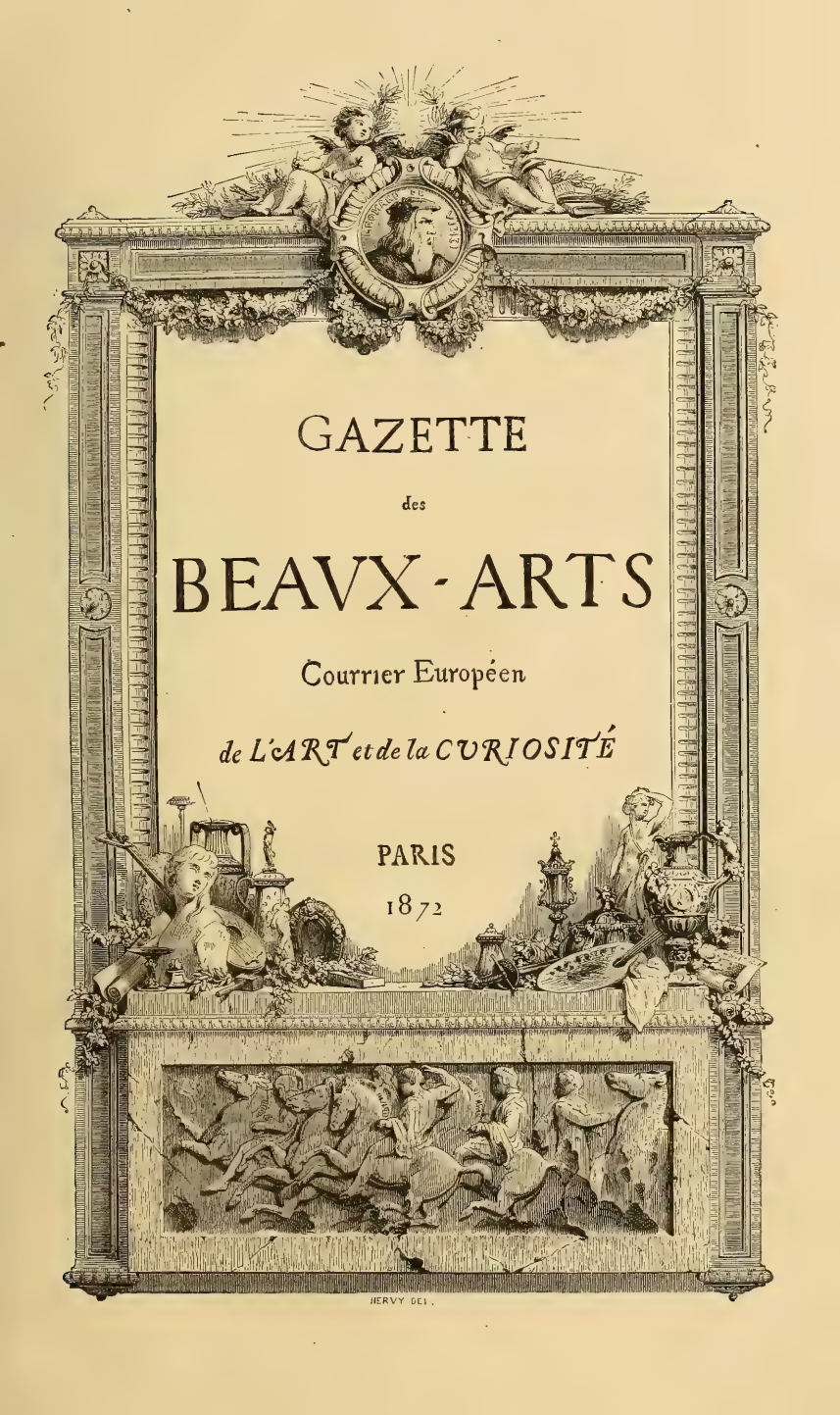
# BEAUX-ARTS

---

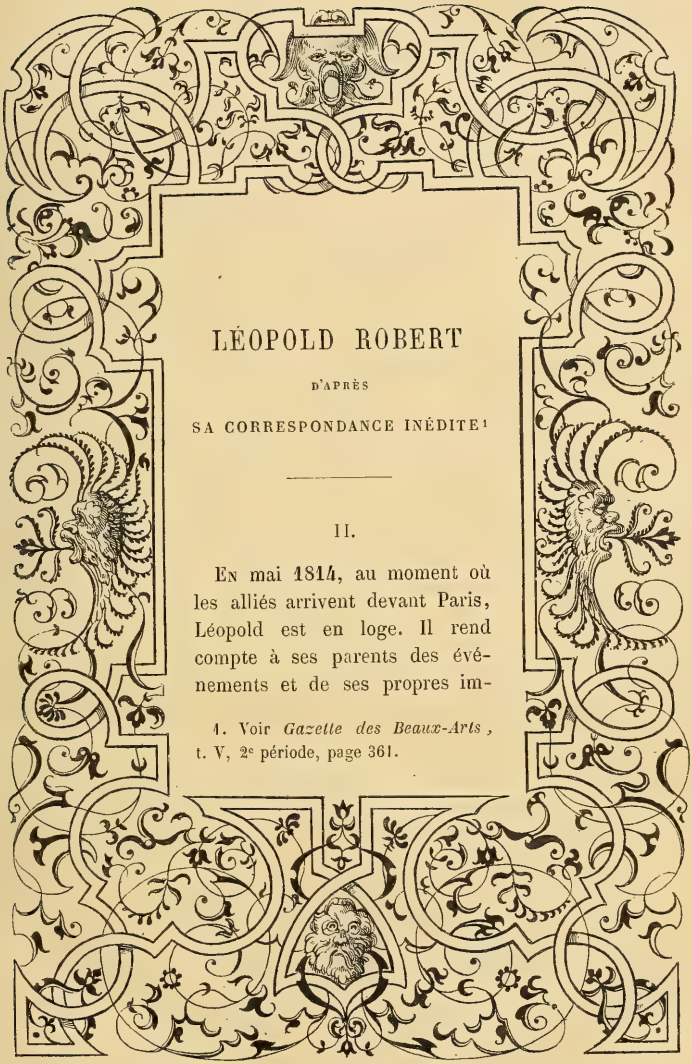
QUATORZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME SIXIÈME

J. Claye. imprimeur
Benoit. 7. à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1872
HERVY DEL.

1919



# LÉOPOLD ROBERT

D'APRÈS

SA CORRESPONDANCE INÉDITE[1]

---

## II.

En mai 1814, au moment où les alliés arrivent devant Paris, Léopold est en loge. Il rend compte à ses parents des événements et de ses propres im-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 2e période, page 361.

pressions, et ces pages sont à mon avis parmi les plus curieuses et les plus piquantes qu'il ait écrites.

« Paris, 22 mai 1814.

« Enfin les événements qui nous ont empêchés si longtemps de nous donner réciproquement de nos nouvelles sont terminés!... Avec quelle impatience ne l'ai-je pas désiré ce temps!... quelles inquiétudes n'ai-je pas éprouvées en pensant à vous!... et surtout en pensant à ce qui serait arrivé si les alliés avaient été repoussés!... Mais grâce à la divine providence, son doigt est marqué dans tous ces événements; sa bonté a enfin daigné répandre le calme sur le globe.

« La paix, cette paix tant désirée, va succéder aux temps de deuil et d'épouvante, le commerce va renaître, les arts vont fleurir, nous pouvons espérer le bonheur.

« Mes occupations ne me permettent pas dans ces moments de vous écrire plusieurs lettres, car nous sommes en loge depuis six heures du matin jusqu'à la nuit sans être un moment interrompus. Je voudrais pouvoir avec certitude vous donner de l'espérance; mais c'est si incertain!... O mes chers parents! quel bonheur pour moi, après avoir été couronné, d'aller me jeter dans vos bras!... A. J. vous a sans doute dit que Forster était du concours; il pourrait bien réussir, et voilà la quatrième fois qu'il est en loge, et de plus, ayant eu un second prix, il ne peut prétendre qu'au premier. Quoique nous ayons perdu beaucoup de temps, j'espère avoir fini. Vous savez sans doute que c'est une figure que nous dessinons tous ensemble, que nous sommes obligés de graver. Le concours a été arrêté pendant six jours, qu'on nous rendra sans doute. Quelles sensations n'ai-je pas éprouvées le jour de la bataille, d'entendre un jour entier le fracas de l'airain meurtrier et de voir le soir l'arrivée d'un nombre incroyable de blessés et la retraite de troupes jadis invincibles!... et le lendemain l'entrée triomphante de l'empereur de Russie et du roi de Prusse à la tête de leur brillante armée! Nous fûmes le jour suivant voir le champ de bataille où l'affaire avait été la plus chaude; c'est affreux,... quoiqu'on eût enlevé presque tous les morts : les maisons démolies, pillées, brûlées. Mais ce qui m'a fait le plus d'effet, c'est de voir camper des Cosaques, des Tartares sur ce même champ de bataille, couchés et dormant à côté de cadavres d'hommes et de chevaux. Nous fûmes une semaine après dans le bois de Romainville où on s'était battu en tirailleurs; on n'avait encore enlevé aucun mort : il y en avait un nombre considérable. Nous fûmes obligés plusieurs fois de rebrousser chemin, sans quoi nous aurions été obligés de marcher sur les cadavres.

Les Français ont perdu 8,000 hommes, et les Russes conviennent eux-mêmes qu'ils en ont perdu le double, car ils avaient à attaquer des positions très-fortes. Ils étaient plus de 200,000, tandis qu'il n'y en avait pas 40,000 pour la défense de Paris. Ils ont attaqué sur une ligne, l'espace de plus de quatre lieues, depuis la barrière de Charenton jusqu'à celle de Neuilly. L'École polytechnique, où Ami Favre est entré, s'est comportée très-bien. Ils étaient au nombre de 300 à la barrière du Trône avec 28 pièces de canon, sans être soutenus ni par infanterie, ni cavalerie, ce qui a fait que leur artillerie a été prise; mais ces braves, le sabre en main, s'en sont remis en possession. A^te^ C^sse^, qui est officier de ligne, s'est aussi battu à la barrière de Belleville. Fitz-James, le ventriloque que ma mère se rappelle d'avoir vu au Palais-Royal, a été tué à la bataille de Paris servant comme garde national. J'ai fait un portrait peint dans le courant de décembre à un tailleur qui m'a fait en échange une redingote qui vaut 100 à 110 fr. Dites à toutes mes connaissances, à ma chère sœur Sophie, à son mari, à Alfred, Adèle et Aurèle, à mon cher oncle Constantin et à toute sa chère famille les choses les plus affectueuses. Je vous embrasse mille fois et suis pour la vie votre tout dévoué

« LÉOPOLD ROBERT. »

« Paris, 30 juillet 1814.

« Ma chère mère,

« C'est pour vous parler de Paris et aussi de ma personne que je vous adresse cette lettre. Vous me demandez des nouvelles de M. David et de sa famille, je m'empresse de vous satisfaire. — Je vais souvent chez lui; figurez-vous le malheur qu'il a eu : ce bouleversement universel a fait un si grand effet sur M^me^ *** que sa raison en a été altérée momentanément. Je ne puis vous donner des nouvelles de ses fils, mais ses gendres sont fort considérés à la cour, particulièrement le général Meunier. — M. David me montre toujours une affection particulière. Après le départ d'A. T. nous fûmes quelque temps assez tranquilles : les Parisiens s'occupaient à célébrer les victoires de l'empereur (celles de Château-Thierry et de Montereau), ils regardaient comme impossible que les alliés vinssent jusqu'à Paris; ils se croyaient par conséquent dans la sécurité la plus profonde. Pendant ce temps, Paris prenait un aspect militaire. Jadis le centre des arts, cette ville ressemblait alors à un vaste camp : les blessés qui arrivaient continuellement, les parcs d'artillerie ajoutaient encore à cet aspect terrible; cependant les prisonniers qu'on ne cessait d'amener ranimaient encore l'espérance des Parisiens, quoiqu'on ne pût dissi-

muler l'approche du théâtre de la guerre. On ne put nous cacher les avantages que les alliés avaient remportés sur le duc de Raguse, qui était placé à la tête d'un corps d'armée près de Paris, tandis que l'empereur Napoléon cherchait à les couper par derrière. Les Parisiens eurent une crise lorsqu'ils virent refluer dans leur ville ces malheureux habitants de la campagne, qui arrivaient avec leurs bagages et leur bétail, croyant les sauver de l'avidité des Cosaques. Ils ne se figuraient pas quel gouvernement arbitraire, plus avide que les Russes, ils venaient trouver. Ces malheureux pouvaient-ils penser qu'en arrivant ici on saisirait leur bétail, ou qu'on leur refuserait l'entrée, en un mot qu'on les priverait de leur seul refuge? Les deux jours qui précédèrent la bataille de Paris ne furent qu'alarmes continuelles : la tristesse était peinte sur tous les visages, et l'on voulait encore nous faire croire que ce n'était qu'une colonne égarée et coupée qui arrivait près de Paris, tandis qu'on était bien persuadé que l'empereur de Russie et le roi de Prusse étaient à la tête de cette faible colonne. Le soir du jour qui précéda l'affaire fut terrible : les habitants étaient dans une épouvante qui allait jusqu'à la folie ; ils croyaient lire dans le ciel l'anéantissement de cette capitale, et qu'en détruisant cette ville on les ferait périr sous les cendres.—Nous rentrâmes et nous nous livrâmes de bonne heure au sommeil, qui fut interrompu contre une heure du matin par la générale que nous entendîmes; jamais je n'ai éprouvé une sensation aussi forte : je croyais voir l'arrêt de mort d'une quantité de malheureux habitants de Paris. Nous nous rendormîmes cependant, mais le bruit terrible de l'airain creusé interrompit encore notre sommeil. Nous pensâmes que nous offenserions le ciel si nous nous livrions encore au repos, tandis que tant de malheureux étaient dans la peine. O ma mère ! que de sentiments divers m'accablèrent en ce jour !... — J'étais impatient de sortir pour satisfaire ma curiosité : le bruit du canon, les feux de file et les feux de peloton que nous distinguions parfaitement allumaient mon courage. Lorsque nous sortîmes, toutes les dames de la maison étaient sur leurs portes pour implorer notre assistance en cas de danger : nous en étions les seuls habitants valides (il n'y a que des vieillards). Nous longeâmes les quais et arrivâmes aux Tuileries, dont l'aspect sévère annonçait l'absence du souverain. Il est bon de vous dire que le dimanche auparavant il y avait eu une revue très-brillante : toutes les troupes avaient défilé devant le roi de Rome, l'impératrice et le roi Joseph. L'impératrice et le roi de Rome étaient partis le lendemain. — Des Tuileries nous allâmes à la place Vendôme, où étaient placés des dépôts de troupes de ligne et de garde nationale. Nous suivîmes les boulevards, où quantité de scènes différentes atti-

rèrent nos regards. Ici c'étaient de malheureux blessés qui arrivaient : l'un placé sur son cheval, ayant la tête enveloppée d'un linge qui n'était pas assez grand pour empêcher son sang de se frayer un passage et de couvrir tous ses vêtements ; un autre traînant son cheval qui était plus maltraité que lui ; d'autres, ayant des blessures plus considérables, se laissaient conduire par leurs chevaux, ne montrant qu'une stupidité ou plutôt un stoïcisme, effet des souffrances militaires.

« Plus loin c'étaient des prisonniers qu'on conduisait avec toute la dureté possible ; nous vîmes aussi plusieurs espions qu'on avait pris dans une auberge et nombre d'officiers blessés, prisonniers, qu'on amenait dans des charrettes. Quantité de paysans, ne trouvant pas de place dans les hôtels, étaient obligés de rester sur la rue avec leurs bagages et leurs bestiaux, qui joignaient leurs beuglements et leurs bêlements au son du canon, aux cris et au bruit des chevaux, ce qui faisait un ensemble effrayant. Le temps lourd rendait tous ces sons plus distincts. La canonnade ne discontinuait pas ; au contraire, elle semblait s'échauffer encore. Nous eûmes envie d'aller la voir de près, malgré le danger ; mais toutes les rues qui conduisent aux barrières étaient gardées, et on empêchait d'aller plus avant. Nous reprîmes le chemin de la maison, où nous restâmes jusqu'au dîner.

« La canonnade ne faisait plus entendre que quelques coups éloignés, les Parisiens chantaient victoire : « Ils ont manqué leur coup, disaient-ils, « le roi Guillaume est prisonnier avec quarante mille hommes et son état-« major, l'empereur Napoléon est arrivé, nous sommes vainqueurs, etc. » C'était ainsi que le grand nombre s'abusait et était abusé ; mais ils virent les affaires telles qu'elles étaient lorsque le feu recommença contre trois heures et devint plus vif et plus terrible qu'il ne l'avait été de la journée. Nous fûmes curieux de faire encore un tour sur les boulevards ; nous passâmes le Pont-Neuf, nous prîmes la rue de la Mégisserie, où nous rencontrâmes plusieurs voitures de blessés, nous suivîmes le quai et nous arrivâmes à la rue Saint-Martin, où se portait toute une affluence. C'est là que nous vîmes tout ce qu'il y a de plus affreux : il y avait un si grand nombre de charrettes, et on les avait chargées de tant de blessés, les uns morts, et presque tous n'étant pas loin de leur fin, que plusieurs tombèrent et furent écrasés par les autres charrettes ou par la cavalerie. Ceux qui étaient moins blessés étaient à pied et, conduits par leurs connaissances, insultaient les bourgeois et leur reprochaient leur lâcheté. La garde nationale faisait des patrouilles continuelles pour maintenir l'ordre, mais menaçait les curieux de leur faire prendre les armes. Nous arrivâmes enfin sur le boulevard, nous dirigeant du côté de la porte Saint-

Denis. Nous vîmes entrer par cette porte un corps d'infanterie; ces pauvres soldats étaient harassés ; leurs visages, leurs mains, étaient tout noirs de poudre, on voyait qu'ils s'étaient battus vaillamment. Leur front se déploya et remplit tous les boulevards; quoiqu'ils n'allassent pas très en ordre, leur aspect martial étonnait; le mouvement de ces armes jadis victorieuses qui s'accordait si bien avec le pas de ces braves, cette masse de redingotes grises, de shakos, à la nuit tombante, présentait un aspect lugubre et morne qui fut augmenté encore par la pluie : j'aurais bien versé des larmes. Tout le monde s'accordait à dire que c'était un changement de position; cependant, à leur air triste et abattu, il me semble maintenant qu'on aurait bien pu deviner la vérité et que ce changement de position n'était autre chose qu'une retraite. Après l'infanterie vint la cavalerie, qui était plus en désordre ; l'infanterie traversa la ville, et la cavalerie, pour éviter la confusion, donna le tour par les boulevards. J'ai dit que la cavalerie arriva en désordre. Cuirassiers, dragons, grenadiers, chasseurs, carabiniers arrivèrent au galop, pêle-mêle : ils se rallièrent sur le boulevard et partirent. Il arriva un second corps plus en désordre que le premier, principalement les derniers. Ils criaient, ils juraient : « Rentrez, fermez vos portes... les voici, les voici ! » L'alarme était fausse; mais cela n'empêcha pas de donner l'alarme aux curieux, qui filèrent, s'éclipsèrent en un clin d'œil. Nous prîmes la route de la maison, où nous arrivâmes un peu tard; toutes les boutiques étaient fermées, il faisait une obscurité profonde. Cependant la vue de tant d'horreurs n'empêcha pas la faim de se faire sentir : j'allai chez ma fruitière, où j'entendis dire qu'on avait capitulé, que les troupes françaises se retiraient, et que les alliés entreraient le lendemain. Le lendemain nous sortîmes de bonne heure, et on nous confirma ce que j'avais entendu dire la veille; les Russes devaient entrer à dix heures du matin. Pour gagner les boulevards nous passâmes par les Tuileries que nous vîmes abandonnées; les grilles étaient toutes fermées, aucun factionnaire ne se montrait, les corps de garde étaient abandonnés, les grilles du jardin étaient aussi fermées. Le temps était très-beau, et l'astre du jour ne cessa de se montrer pendant toute cette journée, jour à jamais mémorable. Une sombre tristesse s'empara de moi en voyant ce jardin des Tuileries dans tout son éclat, ce palais désert, abandonné par son souverain et qui serait bientôt au pouvoir de ses vainqueurs! O ma mère! vous auriez fait les mêmes réflexions... Nous passâmes par la place Vendôme; les feux de tous les papiers du gouvernement étaient presque éteints; plusieurs sections de la garde nationale étaient là en réserve. En arrivant sur le boulevard, nous vîmes une dizaine de jeunes écervelés à cheval, la cocarde blanche sur le cha-

peau, qui criaient : « Vive l'empereur de Russie ! vive le roi Louis XVIII ! » On faisait courir partout des proclamations d'Alexandre et des autres princes ; il y avait sur ces boulevards une foule comme jamais je n'ai vu, et les dames étaient parées avec tous leurs atours. Plusieurs détachements de troupes alliées arrivèrent pour s'emparer du gouvernement de la ville ; la garde impériale arriva contre dix heures, et nous ne cessâmes de voir passer des troupes jusqu'à six heures. Alexandre, Frédéric-Guillaume et le prince de Schwarzenberg, Blücher, Sacken, le prince Constantin et quantité d'officiers généraux entrèrent ce jour-là. Lorsque je fus fatigué, je pris la route de la maison. L'ami Sandol s'était égaré ; j'étais resté avec plusieurs jeunes gens de l'atelier de M. David, avec lesquels je fis la route. Nous apprîmes que les souverains avaient passé la revue de leurs troupes sur la place de la Concorde et qu'ensuite ils avaient été logés chez Talleyrand, prince de Bénévent. Nous passâmes sur la place de la colonne Vendôme, où nous vîmes une grande foule ; la canaille faisait tous ses efforts pour abattre la statue de Napoléon : ce sont ces mêmes êtres qui auparavant le prônaient tant. On avait attaché une quantité de câbles à son col et à ses bras, et depuis le bas de la colonne une cinquantaine de butors tiraient les cordes. Cette foule imbécile croyait que l'empereur tomberait aussi promptement ; mais leur projet ne réussit pas. Plusieurs des leurs, maréchaux de leur métier, serruriers et autres montèrent, essayèrent de scier les jambes de la statue et de doubler les cordes ; après une heure de travail au moins, on mit en réquisition une dizaine de chevaux pour tirer, outre les gens qui voulaient bien s'employer à cela ; mais cette tentative ne fut pas plus heureuse que l'autre, quoique les forces fussent triplées, et ces manants se trouvèrent tout à fait découragés : ils ne savaient s'il devaient continuer leur entreprise ou la laisser là, lorsqu'un ordre d'Alexandre vint empêcher que l'on continuât. Alors nous retournâmes à la maison, en faisant toute sorte de remarques sur les troupes alliées. Nous allâmes dîner avant tout, car nous n'avions pas mangé de la journée. Je rentrai après et je trouvai Ulysse qui était de retour. Voilà comme j'ai passé ces deux journées. Je ne sais si ces détails vous intéresseront. Ces lettres doivent être remises à la poste. Écrivez-moi aussi longuement que je le fais, je vous prie, si vous en avez le temps. — Je vous embrasse tous, etc.

« LÉOPOLD ROBERT. »

« *P. S.* — La mort de M. Fabre[1] m'a fait beaucoup de peine. »

1. Son maître à la Chaux-de-fonds.

Enfin le concours est jugé. Le cœur du jeune artiste déborde de joie. Il a eu le second prix, et c'est un de ses amis, un autre Neuchâtelois, Forster, qui a remporté le premier. Robert n'est pas jaloux; il sera plus heureux au prochain concours. Il ne regrette qu'une chose, c'est que ses parents ne puissent assister à son couronnement.

« Paris, 2 août 1814.

« Mes chers parents. — Enfin je puis vous faire savoir le résultat du concours, ô mes chers parents! Quelle joie j'éprouve en vous annonçant cette nouvelle ! L'Institut s'assembla samedi et décerna deux grands prix à deux Suisses; le premier à Forster, et j'obtins le second. Quelle joie j'éprouvai en pensant à vous, ô mes bons parents, en pensant au plaisir que cela vous ferait, à la joie d'avoir un enfant qui sera couronné dans la capitale de l'univers! et par le corps le plus révéré par les connaissances qu'il y ait dans le monde entier : l'*Institut de France!* Ce couronnement aura lieu dans le mois d'octobre. Que je serais fier alors que vous soyez témoins de mon triomphe! Mais si ce n'est pas cette année, ce sera au premier concours, quand j'obtiendrai le premier grand prix.

« Nous descendîmes nos ouvrages de loge mardi, pour les exposer dans la salle destinée à cela. Pendant trois jours je n'espérais pas avoir un prix; je ne pouvais pas me figurer que deux étrangers pussent emporter les deux grands prix la même année. Tant que nos ouvrages furent exposés, toutes les personnes qui me connaissaient m'assurèrent que ce serait moi qui aurais le premier prix; mais je ne m'abusais pas, Forster ayant eu un second prix et étant graveur : j'entends sachant le métier de la gravure depuis dix ans qu'il est ici. Tout ça relevait bien son ouvrage; mais moi au contraire la première fois que je mets au concours, n'ayant jamais gravé d'après aucun dessin, étant tout à fait neuf; de plus le temps qu'on nous a fait perdre. Je pense que je n'ai pas mal employé les quatre années de mon séjour ici. Chers parents, c'est à vous que je dois cela; c'est à vous que je dois et que je devrai tous mes succès. Quelle émulation n'ai-je pas reçue de vous! Lorsque je pense à ce que je vous dois, tout mon cœur est plein de reconnaissance. Je suis pour la vie votre tout dévoué

« Léopold Robert. »

« Paris, 19 septembre 1814.

« Je continue de graver le portrait de Mme David. J'ai été voir Maurice aujourd'hui; il m'avait fait demander pour savoir de vos nouvelles, m'a-t-il dit. Il vous porte une affection particulière; aussi je l'aime. F. D., de

la Chaux-de-Fonds, nous a été recommandé, à Ulysse et à moi. Il est souvent avec nous. Il a beaucoup de dispositions, et s'il pouvait passer quelques années à étudier, cela lui ferait grand bien. Nous cherchons par nos conseils et plus par notre conduite à l'engager de se conduire sagement et prudemment. Il est si facile ici de faire de mauvaises connaissances, et si difficile d'en faire de bonnes, etc. »

« L. R. »

« Paris, 26 septembre 1814.

« Mes chers parents. — Vous serez étonnés de recevoir un billet comme celui-ci, car ce n'est pas mon habitude, mais c'est pour vous dire que j'ai reçu, etc... Je suis obligé de me faire faire des habits pour le couronnement, etc... Chers parents, que je désirerais que vous fussiez témoins de cette cérémonie ! quel plaisir plus grand que de recevoir une récompense comme celle-là en présence de tout ce que j'aime ? O chers parents ! cette séance me paraîtra froide, puisque aucune personne qui prenne un intérêt bien vif à mes succès ne sera présente à mon couronnement ; mais si vous n'y êtes pas cette fois, je prie Dieu bien ardemment que vous y soyez une seconde. J'aurais bien du plaisir à vous écrire une plus longue lettre, mais je dois aller la porter à la personne qui a bien voulu s'en charger.

« L. R. »

Dans les lettres suivantes, Robert donne un récit des plus curieux et des plus animés de la séance du couronnement des lauréats, ainsi que des avanies dont le grand David fut l'objet. Il leur apprend en même temps que les Neuchâtelois, ayant cessé d'être Français, n'avaient plus droit à la pension de Rome, et leur rend compte de son entrevue avec M. de Humboldt et de sa visite à son maître David.

« Paris, 11 octobre 1814.

« Mes chers parents. — C'est par l'occasion de F. D., qui s'est décidé à retourner au pays, que je vous écris la présente, pour vous donner les détails de mon couronnement. Vous savez sans doute que le duc d'Angoulême y a assisté et que c'est lui-même qui a bien voulu distribuer les couronnes. Le mauvais temps qu'il fit les jours précédents faisait présumer que nous n'aurions pas le beau ; mais le ciel se découvrit le matin et annonça la plus belle journée. Le beau soleil d'automne vint égayer l'univers et me remplit d'un plaisir extrême. Je ne désirais que votre présence pour être parfaitement heureux en ce jour ; mais, voyant que ce souhait ne pouvait se réaliser, je pris le parti de chercher le plus possible

à me faire illusion jusqu'à me figurer que vous étiez présents à cette fête et que vous jouissiez de mon triomphe. Cette idée me causa une parfaite jouissance. Je vous voyais tous, ô mes chers parents! je vous voyais, mon père, ma mère! vous me regardiez... Oh! quels regards! je bénissais le ciel! Mais cette douce illusion ne pouvait pas durer : après avoir été dans l'Élysée, je me trouvais tombé dans une assemblée insipide et froide, quoique nombreuse. J'avais besoin de réfléchir pour ne pas être fâché d'y être. Mais venons au fait. Les jours précédents j'avais reçu une lettre de l'Institut qui m'invitait à me rendre à dix heures et demie à la bibliothèque qui est attenante à la salle où nous avons reçu nos couronnes, et m'invitait encore à aller dîner avec ces messieurs à l'issue de cette cérémonie. La lettre renfermait deux billets pour faire entrer deux personnes. N'en ayant pas assez à mon gré, je fus le lendemain chez M. Le Breton, secrétaire de l'Institut, qui eut la complaisance de m'en donner quatre autres. Étant donc arrivé à ce jour, je fis plusieurs courses le matin. Après mon déjeuner j'allai chez un ami, élève de M. David, qui a remporté un second prix de peinture, pour nous entendre afin de nous rendre ensemble à la bibliothèque; je ne revins à la maison que contre onze heures et n'eus que le temps de m'habiller. Je vous dirai jusqu'aux habits que je mis. J'avais un habit bleu, une culotte en drap de soie, bas de soie et gilet noirs. Vous pensez bien que je n'oubliai pas les belles chemises que vous m'avez envoyées et qui me font grand plaisir. Mon ami Rioult se trouvant sur mon chemin, nous partîmes de chez lui pour aller à l'endroit assigné pour le rendez-vous des prix. Nous fûmes des premiers, mais nous n'attendîmes pas longtemps. Comme tous les membres de l'Institut se trouvaient réunis dans cette salle, nous vîmes parmi eux M. David, avec lequel nous causâmes un moment. Il paraissait être gai et ne savait pas l'affront qu'on allait lui faire.

« Lorsque l'horloge eut frappé trois heures, ces messieurs défilèrent par un passage étroit et entrèrent dans la salle où tout le monde les attendait; nous étions immédiatement après eux; on nous reçut avec des applaudissements. Vous trouverez que j'allonge ma lettre par beaucoup de détails qui vous paraîtront peut-être insignifiants ; mais je suis dans tout comme cela : je ne fais qu'ébaucher une chose, ou je la traîne en longueur à n'en pas finir. Que je vous dise un mot du local : la salle est longue et grande ; elle peut contenir douze cents personnes ; c'est un dôme, par conséquent le jour vient de très-haut et éclaire d'une manière piquante cette salle au milieu de laquelle il y a une table où nos couronnes étaient déposées. Les jeunes gens qui ont remporté des prix sont placés autour, et immédiatement après sont des bancs en amphithéâtre,

et plus haut (comme sont les secondes galeries dans les salles de spectacle) sont les tribunes, seulement de trois côtés, qui peuvent contenir encore passablement du monde. On peut monter sur le théâtre par cinq marches d'escalier; la statue de l'empereur était adossée à la muraille, mais on l'a enlevée. C'est sur cette espèce de théâtre qu'étaient placés le duc d'Angoulême et sa suite. Au-dessus de deux grandes portes était l'orchestre qui peut contenir une cinquantaine de musiciens. Mais revenons-en à mon discours. A peine fûmes-nous assis qu'on vit entrer le duc et les princes de sa suite; il fut obligé de saluer l'assemblée assez longtemps, car les applaudissements ne pouvaient finir. C'est alors que je fus forcé de faire bien des réflexions. Il a un air si peu noble, si commun même, qui m'a surpris, mais surpris singulièrement; je me figurais que les grands devaient toujours avoir une belle tournure, mais j'ai vu que je me trompais; mais malgré cela, il a l'air d'un brave homme. Lorsque tout le monde fut placé, M. le secrétaire perpétuel de la classe lut un aperçu des travaux des pensionnaires de Rome; on lut ensuite un ouvrage sur l'architecture sarrazine, et Le Breton débita ensuite une notice sur la vie de Grétry qui ennuya tellement, que malgré la présence du prince on se mit à applaudir en signe de dérision. Les musiciens faisaient entendre leurs instruments; il fut obligé d'abréger son discours, qui finit enfin. Nous commencions à nous lasser d'être assis; on aperçut à la satisfaction générale que le plus intéressant de la cérémonie allait se passer. Je vous envoie un programme afin que vous voyiez l'ordre de la cérémonie et le nom des jeunes gens qui ont été couronnés. J'ai oublié de vous dire que des deux côtés du théâtre, les bancs qui occupent la moitié de la salle sont ceux de l'Institut, et qu'il n'y a que les membres de ce corps respectable qui puissent s'y placer. M. Le Breton se leva et lut le programme. Le premier prix de peinture a été remporté par M. Vinchon, natif de Paris, élève de M. Serangelli. Le maître des cérémonies alla le prendre par la main et le conduisit devant le duc qui avait désiré distribuer les couronnes; il reçut la sienne et les félicitations du prince; d'un autre côté on lui donna la médaille, et le maître des cérémonies le reconduisit à sa place. Les applaudissements les plus bruyants se firent entendre depuis le commencement jusqu'à la fin de la distribution; mais la cérémonie était plus touchante les autres années, parce que les élèves allaient tous embrasser leurs maîtres. On vint nous avertir que la présence du prince nous obligeait à ne pas le faire cette année. Lorsque le tour de Rioult vint, M. Le Breton lut seulement qu'il était élève de M. Renaud, quoique sur le programme il y eût: *élève de M. David*. Toute la salle était remplie de programmes qu'on avait dis-

tribués, le duc d'Angoulême en avait même un. J'étais dans une telle colère, que je n'éprouvai pas le moindre sentiment de crainte pour me rendre auprès du prince ; mais je fus bien plus stupéfait. Je me figurais qu'il ne pourrait pas cacher le nom de mon maître, n'en ayant qu'un sur le programme. Après avoir lu Léopold Robert, natif de la Chaux-de-Fonds, principauté de Neuchâtel, il resta un moment là. *Il n'a pas d'élève en gravure*, dit-il, en place de : il n'a pas de maître en gravure. Tout le monde vit bien qu'il s'était de nouveau embarbouillé et fit retentir les échos de la salle des risées précédentes. J'étais réellement fâché de voir à quel point la jalousie se montrait, surtout après avoir blâmé tellement les envieux de Grétry dans le discours qu'il venait de terminer. Après la distribution des couronnes et des médailles, on exécuta le premier prix de musique. M^me^ Albert, une des meilleures cantatrices du Grand-Opéra, chanta. On n'eut pas plutôt fini, qu'un officier parut et vint se présenter devant le prince après avoir sauté par-dessus tous les bancs. L'assemblée crut au premier moment qu'on voulait attenter aux jours du prince, ou que c'était un jeune homme qui avait été blessé et qui venait demander vengeance. On l'arrêta tout de suite, mais il put parler au prince ; il lui dit : « Prince, il y a quatre ans que j'ai la croix, mon père la mérite depuis vingt ans !... j'en appelle à toute cette assemblée, c'est le président de la classe des beaux-arts ! » Cette scène troubla tout le monde ; le prince partit avant la fin de la cérémonie, car il restait à exécuter en musique un morceau de Méhul. Nous nous rendîmes chez le Gaque, un des premiers restaurateurs, où on nous servit le plus beau dîner que j'aie pu imaginer. Nous étions une trentaine. M. David n'y fut pas. Nous étions isolés nous deux Rioult, tous les autres étaient à côté de leurs maîtres. J'ai encore bien des choses à vous dire qui vous intéresseront, mais je suis forcé d'attendre une autre occasion. Je n'ai eu qu'une veillée pour vous écrire ; départ demain matin. Je vous embrasse, etc., et suis votre dévoué

« Léopold Robert. »

« Paris, 14 octobre 1814.

« Chers parents,

« J'ai reçu, etc. Vous ne pouvez douter de ma reconnaissance pour les preuves toujours renaissantes de votre bonté ; mon cœur en est pénétré. Me voilà installé chez moi pour un assez long espace de temps, pendant lequel je n'aurai aucune dépense à faire outre mon entretien, et je vivrai économiquement ; mais j'ai eu dans ces circonstances tant de dépenses à faire ! Après avoir fini le portrait de M^me^ David, je compte,

s'il plaît à Dieu, entreprendre des travaux lucratifs. Les jeunes gens que nous voyons sont plusieurs élèves de l'atelier, entre autres Rioult, qui a eu un second prix avec moi. Nous voyons des jeunes gens de Neuchâtel et Bâle qui sont très comme il faut. Il y en a un qui étudie la médecine, les autres sont commis dans une maison de Neuchâtel, établie ici en cette ville. Sans doute vous recevrez cette lettre avant celle dont F. D. est porteur; mais c'est égal, je la continue : je n'avais pas eu le temps de la finir. J'ai oublié de vous dire que plusieurs grands personnages ont assisté à la séance de l'Institut où nous avons été couronnés, tels que Wellington, le fameux général anglais, l'ambassadeur de Russie, celui de Prusse, le ministre de l'intérieur, etc., etc., qui accompagnaient le duc d'Angoulême et sa suite. Avant de continuer ma dernière lettre, je veux répondre à votre demande qui concerne Forster et sa pension. Il a paru un arrêté qui statue que les étrangers ne pourront plus avoir la pension, quoiqu'ils puissent en remporter l'honneur. Nous y sommes compris ; mais l'Institut, s'intéressant aux étrangers, nous remit une lettre à nous deux Forster pour M. le baron de Humboldt, personnage important, associé à l'Institut royal de France. Nous fûmes chez lui, il y a deux mois environ ; il nous reçut parfaitement bien ; nous lui présentâmes de nos épreuves. Comme il aime beaucoup les arts, il connaissait le jugement des prix et même il savait que j'avais mis au prix du torse peint; il les avait vus et m'a parlé du mien avec avantage. Il nous invita à faire un rouleau de plusieurs épreuves, et il se chargeait de les faire parvenir au roi de Prusse ; mais il ne nous donna aucune espérance sur le succès de cette entreprise. Il faut pourtant l'avouer en passant : il n'y a aucun pays comme la France pour encourager et protéger les arts et les sciences. Nous sommes dans l'attente. Si Forster l'obtient, il est bien probable que je l'aurai aussi, quoique le second. Cette nouvelle vous surprendra : cet arrêté de l'Institut a toujours existé; mais comme sous l'empereur nous étions regardés comme Français, nous pouvions prétendre à la pension. H.-Franç. Brandt l'a obtenue. On dit que tous les étrangers pensionnaires à Rome, leur pension cessera dès le 1er janvier 1815.

« Le lendemain du 1er octobre nous allâmes, Rioult et moi, faire visite à M. David ; il nous reçut parfaitement.

« — Eh bien ! messieurs, nous dit-il, la journée d'hier se passa bien drôlement. Vous voyez comme l'envie et la jalousie sont toujours éveillées lorsqu'elles trouvent quelque endroit à mordre ; mes ennemis m'ont fait *bien grand* hier, sans qu'ils s'en doutent, en me mettant en parallèle avec les Bourbons. »

« Nous eûmes l'air de demander une explication.

« — Comment, mes amis, vous ne savez pas que j'ai été député avec Carnot, Cambacérès et autres grands hommes ; enfin que j'ai figuré dans la Révolution, que nous avons fait notre possible pour rendre la France heureuse?

« — Nous étions bien jeunes alors, lui dîmes-nous; nous n'en avons entendu parler que vaguement.

« — Eh bien, hier, le président de la classe vint me dire : Monsieur David, je vous estime beaucoup, je viens en conséquence vous engager à vous retirer, vous seriez sans doute fâché de vous trouver avec un Bourbon. M. Taunay, lui ai-je répondu, *le vin est versé, il faut le boire ;* je resterai, je suis ici à ma place.

« Mes ennemis, voyant ma fermeté, cherchèrent les moyens de taire mon nom ; le maître des cérémonies alla vous avertir de ne pas embrasser vos maîtres, disant que la présence du prince rendait cette abstention nécessaire, et ensuite M. Le Breton ne le prononça pas lorsqu'il vous appela, mais les programmes qu'on avait répandus firent faire beaucoup de réflexions aux assistants. »

« M. David nous demanda ensuite comment le dîner s'était passé, s'il avait été aussi tristement que ceux des autres années. Nous lui dîmes qu'oui, qu'on ne s'était pas amusé du tout. Il nous demanda encore beaucoup de détails, nous restâmes chez lui plus d'une heure et demie, et en nous quittant il nous dit : « Il faut pourtant que je vous embrasse, mes chers amis; on m'a privé de cela hier, j'espère que je le pourrai aujourd'hui. » On nous avait fait savoir le samedi soir que tous les prix devaient se réunir lundi pour être présentés à l'abbé Montesquiou, ministre de l'intérieur. Nous étions conduits par M. Le Breton, secrétaire, M. Lecomte, trésorier, et M. Taunay, président de la classe des beaux-arts. Le secrétaire du ministre lui lut le nom des grands prix seulement. M. Le Breton observa qu'il y avait ordinairement très-peu de différence d'un premier prix à un second, puisque les juges étaient eux-mêmes souvent très-embarrassés de les juger. Son Excellence consentit à entendre leurs noms, il parla beaucoup des arts, et assura ces messieurs qu'ils seraient aussi protégés sous ce règne que sous celui de l'empereur, et nous sortîmes autant avancés que nous l'étions en entrant. Nous allâmes ensuite faire nos visites aux membres de l'Institut, et nous nous entendîmes pour le dîner que nous devions donner aux camarades des loges qui n'avaient rien eu. Ce repas d'usage m'a coûté *25 fr.* »

« Paris, 3 décembre 1814.

« Chers parents,

« ..... Je vous annoncerai aussi que notre indemnité a été payée. J'ai reçu pour cela *cent* francs, et le roi, par l'entremise de son ministre, nous a envoyé (aux élèves de M. David) des brevets qui nous autorisent à porter la décoration du Lys. J'ai été très-surpris dernièrement de recevoir la visite d'une personne qui venait de la part de M. Fréd. de Chambrier (fils adoptif de notre gouverneur), pour me prier de lui remettre une épreuve de mon prix. Il me dit que M. de Chambrier était grand amateur des arts et qu'il s'intéressait vivement aux succès de ses compatriotes. Comme Forster lui avait déjà donné une de ses épreuves, je lui en remis une des miennes, très-flatté comme vous pensez bien. Je ne vais pas à l'atelier de M. David dans ce moment, ayant pendant plusieurs mois encore d'autres occupations qui me retiennent à la maison. Je suis pénétré de l'intérêt que ces messieurs de la chambre d'éducation de la Chaux-de-Fonds prennent à mes succès ; cela ne peut que me donner une nouvelle énergie. Vous devez penser combien je m'intéresse vivement à la chambre d'éducation, et particulièrement à la salle de dessin, moi qui aime tant ma chère Chaux-de-Fonds. J'approuve beaucoup le changement que M. Foulques (le maître de dessin) a proposé à ces messieurs de faire dessiner ses élèves d'après la bosse : il n'y a que cette manière qui puisse faire quelque bien ; je trouve aussi que s'il accoutumait les jeunes gens de joindre l'estompe au crayon, ce serait une très-bonne chose.

« J'allai lundi chez un marchand de bosses, où je fis une note de tous les plâtres qu'on pourrait envoyer sans trop de difficulté. Dans ma note, je ne parle que de bustes et de têtes, quoique vous me demandiez aussi des petites figures ; mais je vais vous en dire la raison : toutes ces figures de petite dimension ne sont que des copies de l'antique, faites par des artistes médiocres, et ces copies sont bien inférieures aux originaux ; ces têtes, ces bustes, au contraire, sont moulés sur les belles figures de l'antique et en conservent la beauté, et je trouve qu'ils seraient bien préférables aux copies ; cependant je vous donne la note de trois petites figures, les meilleures, pour donner une idée de l'ensemble d'une figure aux jeunes élèves. J'envoie par occasion une caisse contenant un portrait que j'ai destiné à ma chère Sophie, persuadé qu'il lui fera plaisir [1], quelques épreuves de mon prix, que vous pourrez distribuer aux personnes qui pourraient en désirer, la couronne dont le duc d'Angoulême *me cei-*

[1] C'est le portrait de la mère de Léopold qui est chez M. Louis Huguemin, ainsi que la couronne.

*gnit* le jour du couronnement, et la médaille que j'ai reçue et qui certifie mes succès. J'ai pensé que ces objets pouvaient vous faire plaisir. Ne pensez cependant pas que ce soit un grand mérite à moi : j'y attache assez peu de prix pour mon compte ; le diplôme que j'ai reçu de l'Institut m'est beaucoup plus utile. Étant donc persuadé que vous en ferez plus de cas que moi, j'ai pris le parti de vous les envoyer. »

9 janvier 1815.

« La même personne qui est venue chez moi pour me prier de lui remettre une épreuve pour M. Fréd. de Chambrier m'a apporté une lettre de M. Chambrier, gouverneur de notre pays, dans laquelle il me remercie et me fait compliment de mes succès, en m'assurant de plus de sa bienveillance et de son amitié. Son fils adoptif chargeait cette personne de lui en procurer pour lui, je lui en ai remis encore une. M. B. vient dans l'instant de me faire une visite et de me remettre les lettres dont il était chargé, qui m'ont fait grand plaisir. M. B. m'a dit aussi qu'il était chargé de mon violon : je vous en remercie mille fois ; j'espère que vous ne pensez pas que je sois assez peu raisonnable pour m'en occuper au point de nuire à mes études, du moins j'aime à le croire. »

Voilà Robert en bonne voie : encouragé, excité par le succès qu'il vient de remporter au concours de 1814. Maintenant il ne doute plus de lui ; il a pleine conscience de son talent. Il va se remettre bravement au travail pour affronter une nouvelle épreuve, et nous verrons dans un prochain article que s'il n'atteignit pas le but qu'il poursuivait avec tant d'ardeur et d'efforts, c'est uniquement aux circonstances qu'il faut l'attribuer.

CHARLES CLÉMENT.

(*La suite prochainement.*)

# PARADOXES

Ista paradoxa, quæ stoici appellant, maxime videntur esse Socratica, longeque verissima.

CICERO.

---

## I.

### LES COLLECTIONNEURS.

Πρὸς λύραν ἔστὶν ὄνος, *un âne devant une lyre*, dit une épigramme grecque, c'est l'image du collectionneur. Cicéron le compare au dernier des domestiques; écoutons ses beaux raisonnements : « Dans une maison, les esclaves qui prennent soin des tableaux, des statues, des vases d'argent ciselé, des bronzes de Corinthe, qui les nettoient, les frottent, les époussettent, les mettent en place, sont les moins considérés parmi leurs camarades; de même, dans un État, les hommes qui s'adonnent à la passion de ces objets sont au dernier échelon de l'esclavage... Quand je vous vois en contemplation devant un tableau d'Échion, une statue de Polyclète, admirant, poussant des cris, je dis que vous êtes l'esclave de niaiserie de joujoux bons pour les enfants... Si Mummius voyait avec quelle passion ces gens manient un pot de Corinthe, lui qui dédaigna Corinthe tout entière, les prendrait-il pour des citoyens distingués ou pour des valets de chambre soigneux[1]? »

Pline est plus sérieux, et, du haut de sa philosophie escarpée, il foudroie les curieux de son temps, tandis que Sénèque déplore mélancoliquement cette passion « pour des objets,

1. Cicéron. *Parad.*

poids matériel auquel ne saurait s'attacher une âme pure et qui se rappelle son origine. »

Lucien à son tour : « Pourquoi tous ces livres? dit-il à un bibliophile. Tu peux les étendre pour te coucher dessus, les coller sur ta peau, t'en habiller, tu n'en seras pas plus savant; le singe est toujours singe, eût-il un habit d'or! » Pétrarque et Robert Estienne, — un poëte-bibliophile et un imprimeur! — parlent comme Lucien. Une mazarinade est encore plus vive :

Cette superbe librairie
Ne t'a pas rendu plus sçauant
Que tu l'estois auparauant,
Cardinal excrément de Rome.

Inutile de rappeler La Bruyère et son fameux chapitre sur les curieux; celui-là les a mordus jusqu'au sang.

De nos jours, on n'est guère plus tendre. Je ne sais quel aimable écrivain demandait « pour tous les curieux la surveillance de la haute police comme coupables de dépecer par morceaux la France monumentale et artistique. » J'en citerais vingt tout aussi charitables, et qui s'escriment périodiquement contre la *manie du bric-à-brac et du bibelot.* Chaque année, quand reviennent, avec le printemps, les expositions de peinture et le besoin de s'épancher sur la prétendue décadence de l'art, il se trouve toujours des gens de bonne volonté pour ravauder ces axiomes percés à jour qui ne manquent jamais leur effet dans notre beau pays de France : « *Si l'art s'en va, la faute en est à ces amateurs maniaques qui réservent leur fortune pour le bric-à-brac de l'hôtel Drouot et dédaignent la peinture contemporaine.* » — On a beau citer les ventes retentissantes de l'école moderne, ils ont réponse à tout et s'empressent d'exhumer de leur tiroir le cliché numéroté d'avance sur « *ces riches ennuyés et blasés, gens éminemment pratiques, pour qui un tableau n'est qu'un billet de banque encadré.* » — Insistez-vous : « *Laissez donc,* disent-ils, *pour vous il n'y a pas d'effet d'hiver, ni d'été, ni de matin, ni de soir; il n'y a que des effets négociables à l'hôtel des Commissaires-priseurs; vous mériteriez de payer patente.* » Et la troupe des incompris, tous les grands génies méconnus font chorus.

En vérité, messieurs, vous devenez bien délicats sur la vertu des amateurs. Que vous importe le pourquoi de leurs acquisitions? Ils n'achètent que des œuvres reconnues belles, c'est vous qui le dites, et les payent princièrement. Faites-en donc à votre tour; on vous les payera de même. Quoi! vous avez sous la main la planche aux *billets de banque*

DESSIN DU GIORGIONE.

(Musée des Offices.)

*encadrés*, et vous vous plaignez! Mais exiger que l'amateur achète des œuvres banales ou mauvaises, c'est peut-être aller loin. L'État, j'en conviens, avait jadis cette spécialité. Le rôle d'entreteneur de médiocrités lui souriait; c'était plaire au plus grand nombre, et les vrais peintres se tirant d'affaire tout seuls, chacun y trouvait son compte. On se laissait aller tout doucement à ce beau rêve : des artistes-fonctionnaires, une retraite assurée pour les vieux jours, au pis aller une place à l'hospice des Invalides de l'art... L'amateur n'est pas tenu de se livrer avec tant de sollicitude à l'élève des talents manqués, et l'on peut se borner à lui demander d'acheter à sa guise les belles choses et de les bien payer.

Mais s'il ne les regarde pas? dites-vous. — Eh bien! tant pis pour lui. Il les conserve du moins, et je lui en sais encore gré. Comment donc! une bande de malfaiteurs vient d'anéantir en un jour six palais, vingt bibliothèques ou dépôts d'archives, des monuments, des musées particuliers, un nombre incalculable de tableaux, de statues, de meubles, de bronzes, merveilles d'un art, hélas! qu'on ne refait plus, et vous discutez l'homme qui, parmi nos écroulements et nos décombres, recueille et garde précieusement ces reliques sacrées, éternels parangons du beau, le triomphe de nos écoles passées, le drapeau de notre renaissance à venir!

« Tu es un âne devant une lyre, lui disent les gens du métier; tes tableaux, tes livres et tes estampes ne feront jamais de toi un peintre, un graveur ou un savant. » Notre homme le sait bien, croyez-le, et n'y vise point. Il est satisfait de posséder et se délecte dans sa possession. Ignorant, je n'en crois rien. Quand sa curiosité ne serait qu'une affaire de luxe, il ne vit pas dans un tel entourage, il n'en respire pas le parfum, sans en garder quelque chose, — une certaine accoutumance du beau et ce flair des choses exquises qui est le privilége du connaisseur.

« Tu es un maniaque, un spéculateur, » disent les critiques et les moralistes.— Je l'avoue à regret, la curiosité n'est pas une passion surhumaine; elle a, comme toutes les passions, ses intempérants, ses grotesques. Mais confondre la *manie* avec la curiosité, c'est prendre l'hystérie pour l'amour, la belle Hélène pour l'*Iliade*. Quant à ce gros mot de *spéculateur*, il faut s'entendre. Si l'on veut parler de l'homme qui achète la curiosité pour la revendre, je n'ai pas à m'en occuper; c'est un marchand comme les autres, à cela près qu'il travaille en appartement, et ses confrères en boutique. Le véritable amateur achète pour lui-même ce qui lui plaît, revend ce qu'il veut, ne relève que de son goût et de sa conscience et n'accepte point de lisières. Sauvageot vendit un jour sa collection de chinoiseries pour se consacrer tout entier à l'art du XVI^e siècle, et il fit bien. Un des plus célèbres trafiquants de la curiosité

PLAT DAMASQUINÉ DE VENISE.

Collection de Mme la Baronne de Rothschild.

vivait sous Louis XIV et s'appelait Mazarin ; que nos puritains aillent au Louvre et à la Mazarine compter les toiles merveilleuses, les antiques et les livres sans prix qu'il nous a laissés ; nous verrons après qui lui jettera la première pierre.

Car il faut toujours en venir là : le collectionneur sert les arts et le pays. Ces milliers de petits musées, sortis de terre depuis vingt ans, sont la pépinière de nos grandes collections publiques. Ce chercheur de tessons, de ferrailles et de meubles vermoulus, qui s'appelait jadis Du Sommerard et Sauvageot, et qui se nomme aujourd'hui légion, a fait renaître l'art de la faïence, de l'émail, du fer et du bois ; il a révélé à l'ouvrier empoisonné par les hérésies du jour, l'orthodoxie de l'art industriel, la pure tradition nationale. Le mouvement a gagné la province ; on commence à ouvrir les yeux, on cherche, on compare.

Sans doute, la mode joue un grand rôle à l'hôtel Drouot ; les prix de certaines ventes tapageuses sont souvent surfaits ; la passion dépasse parfois le but. Mais où est le mal ? Ces folies attestent notre vitalité et ce besoin de l'art qui seul nous dérobe aux amertumes et aux brutalités du présent. Les excès mêmes de la concurrence ont leur bon côté : ils stimulent la recherche et le sauvetage des belles épaves ; ils en assurent la conservation. Et c'est ainsi que le collectionneur, même le plus fou, même le plus obscur, paye sa dette au pays.

Mais à quoi bon *s'amuser plus à l'écorce qu'au noyau?* comme dit un ancien. Allons plus avant et pénétrons au cœur même de notre sujet.

En matière d'art, toute école créatrice est nécessairement exclusive, et cela se comprend : elle est née d'une réaction contre sa devancière, laquelle finit toujours par se perdre dans les affaissements ou les excès de la dernière heure. Arrive la mode, et les dieux de la veille sont sacrifiés sans pitié aux dieux du jour. La Renaissance culbute dans la tombe le gothique vieilli ; le XVII^e siècle à son tour enterre sans façon tous ses prédécesseurs, pour mieux persuader au monde que l'art français commence avec Louis XIV. L'école de la Régence, souple, ondoyante et qui aime ses aises, a vite fait de jeter au panier la pompe démodée et l'attirail flétri de la vieille Cour. Le *rococo* triomphe jusqu'à l'heure où la réaction amène, avec Louis XVI, un nouvel art sans jeunesse et sans passion, et si raffiné dans sa délicatesse qu'il disparaît un jour, écrasé sous l'acajou massif et brutal du premier Empire.

Aujourd'hui, rien de pareil. Notre siècle n'est pas un créateur, il n'a pas à réagir contre les écoles antérieures ; il se les assimile au contraire, il les copie. Loin de chercher à détruire ce qui reste de leurs monuments, il doit en dresser l'inventaire, les restaurer, les conserver.

Les Musées, les Commissions historiques, les Sociétés d'Archéologie n'ont pas été inventés pour autre chose.

Ainsi, la curiosité ne sera plus, comme autrefois, le dilettantisme de quelques esprits délicats, l'heureux privilége d'une minorité intelligente, en face d'une école exclusive et jalouse. Nous devons tous — chacun à sa manière — respecter, entretenir, sauver les œuvres du passé ; nous devons encourager la curiosité, la populariser, associer les efforts de tous à la grande œuvre nationale de conservation. Former une collection, c'est faire acte de bon citoyen.

Mais les critiques et les philosophes de la haute volée auront beau faire : l'impulsion est donnée, il ne dépend plus de nous d'y échapper. A cette heure, un courant irrésistible nous entraîne vers le passé ; partout on regarde en arrière. Tandis que les uns, à la recherche de leur idéal politique, s'arrêtent à saint Louis, que les autres s'aventurent jusqu'aux Communes du XI^e siècle, l'historien, penché sur nos vieilles chroniques, refait l'histoire de France, et le philosophe demande aux anciennes corporations transformées la solution des problèmes modernes. Cependant l'école de peinture va se retremper aux sources orientales et primitives ; l'architecte, cherchant sa voie, fouille les entrailles du moyen âge pour lui arracher son secret ; l'artiste et l'industriel se donnent déjà la main, en attendant qu'ils ne fassent qu'un comme autrefois. Les expositions rétrospectives se multiplient, l'archéologie est à la mode, et chacun se dispute les miettes de l'art ancien. Une puissance mystérieuse nous arrache aux ruines et aux ténèbres du présent, et nous pousse sur le chemin ferme et lumineux par où nos pères ont passé. Du même coup, l'édifice moderne bâti à la hâte, sans fondations et sans ciment, se disloque et tombe en poussière sous le coup des démolisseurs qui, croyant faire leur œuvre, font l'œuvre de Dieu. Ainsi s'écroulait, il y a quatre siècles, le vieux monde gothique pour rajeunir au souffle fécond de l'antiquité : la Renaissance approchait.

La nôtre viendra à son tour. Libre aux impatients et aux Jérémies de prophétiser le *finis Galliæ* et de pleurer sur notre décadence ; non, nous ne descendons pas, nous remontons encore une fois vers le passé. Comme ces voyageurs altérés qui rencontrent dans le désert quelques filets d'une eau impure, nous cherchons fièvreusement les traces du ruisseau, pour en remonter le cours et nous abreuver à la source même limpide et vivifiante. En marche donc vers la fontaine de Jouvence ; et, pour ne pas nous tromper de chemin, faisons comme les curieux : ils ramassent les débris semés par nos aïeux le long de la route !

BONNAFFÉ.

# HÉLIOGRAVURE AMAND DURAND

## EAUX-FORTES ET GRAVURES DES MAITRES ANCIENS TIRÉES DES COLLECTIONS LES PLUS CÉLÈBRES.

(PREMIÈRE ANNÉE.)

Si l'on peut, non sans quelque raison, faire à notre temps le reproche de ne produire dans les arts, comme dans les autres branches de la vie intellectuelle, qu'un petit nombre d'hommes auxquels leur mérite assigne le nom de maîtres, en revanche il faut reconnaître que cette pénurie momentanée d'individualités puissantes n'est nullement imputable à des causes matérielles. Les ressources dont les artistes disposent n'ont jamais été ni plus nombreuses, ni mieux appropriées à leurs besoins qu'aujourd'hui. Les moyens d'étude, multipliés à l'infini, ont aussi été perfectionnés d'une façon sensible. Les découvertes modernes, provoquées par des recherches qui avaient pour but spécial la connaissance plus approfondie de l'histoire, ont révélé ou remis en lumière des œuvres admirables inconnues auparavant. Les communications rendues chaque jour plus faciles ont donné aux artistes la possibilité de visiter tous les musées de l'Europe et la faculté de comparer entre elles les écoles diverses que l'on connaissait mal autrefois. Enfin la science est venue, elle aussi, prêter son concours aux arts et fournir un moyen mathématiquement exact de reproduire l'objet dont on voulait fixer l'image.

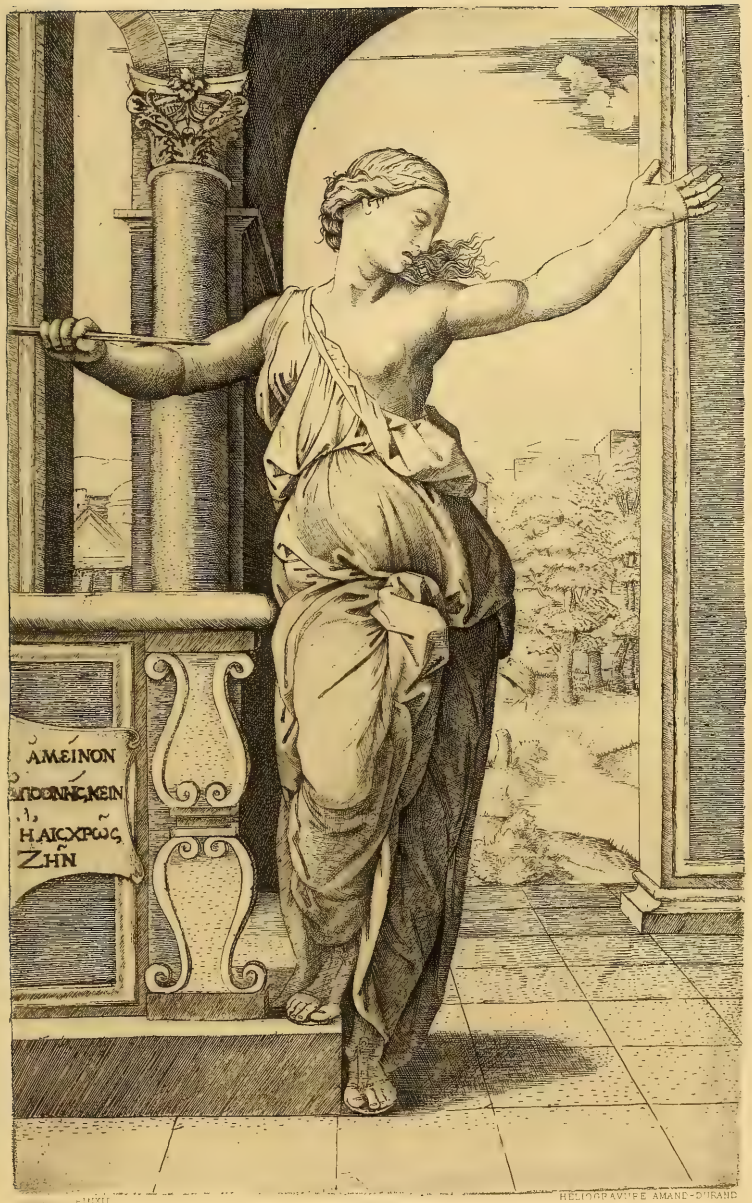
Ce moyen mécanique que la science a mis au service de l'art, la

photographie, à côté de grands et incontestables avantages, présente encore quelques inconvénients, malgré les perfectionnements qui, à plusieurs reprises, y ont été apportés. Si le plus grave défaut de cette découverte récente consiste en une durée éphémère, il n'est pas le seul : la reproduction d'une peinture est souvent impossible, et, même lorsque le photographe a pu, à force de précautions et d'adresse, fixer sur le verre le tableau qu'il présentait à l'objectif, le résultat obtenu est toujours imparfait, l'aspect de l'œuvre peinte est modifié, la valeur relative des tons est changée et quelquefois l'harmonie a disparu. Bien souvent, malgré la précision des instruments employés, une certaine déformation se produit dans les sculptures ou dans les monuments dont la photographie entend donner l'image exacte; les parties saillantes d'une statue ou d'un groupe acquièrent une importance qui change les proportions de l'ouvrage et alourdit certaines parties au détriment des autres ; la forme convexe de la lentille tend à rapprocher du centre toutes les lignes architectoniques et ravit quelquefois à un édifice son aplomb nécessaire. Pour les dessins ou pour les estampes les inconvénients que nous signalons n'existent pas. A la condition que la feuille de papier ou que le cuivre sur lequel l'artiste a dessiné ou gravé ne soient pas d'une dimension énorme, la reproduction, entre des mains exercées, peut être et est identique; les moindres détails de l'œuvre sont visibles, les traits les plus fins sont transmis fidèlement, et l'indiscrétion de l'objectif est telle que les vergeures du papier elles-mêmes apparaissent quelquefois.

Les résultats extraordinaires que donna la photographie et le succès très-grand qu'obtinrent les produits de cette industrie fixèrent naturellement l'attention des savants. Encouragés par leurs premiers essais et récompensés de leurs efforts, ils ne s'arrêtèrent pas en si bonne voie et voulurent pousser plus loin leurs investigations. L'idée que l'épreuve qu'ils livraient à la circulation pouvait, au bout d'un certain temps, disparaître, les préoccupa par-dessus tout, et la volonté de parer à ce grave inconvénient les amena à inventer l'héliographie. Ce procédé que la photographie engendra n'atteignit pas de prime abord le degré de perfectionnement auquel il est parvenu aujourd'hui ; on alla de tâtonnement en tâtonnement ; chaque année on remarquait aux expositions de photographie les tentatives louables d'un certain nombre de savants qui soumettaient le résultat de leurs recherches au public ; le jour où parurent les reproductions héliographiques de M. Amand Durand, elles attirèrent particulièrement l'attention, et le public se prit à croire qu'il était impossible d'aller au delà. M. Durand se chargea lui-même de détromper ceux qui pensaient ainsi. Malgré les encouragements qui

lui avaient été donnés, malgré les récompenses légitimes qu'il avait reçues, il se remit à l'œuvre avec une ardeur nouvelle, il ne recula devant aucun sacrifice de temps ou d'argent pour améliorer son procédé et pour se rendre plus digne des éloges dont il avait été l'objet. Comprenant que la reproduction des anciennes estampes pouvait, mieux que quoi que ce soit, donner des résultats satisfaisants, il se voua tout entier à ce genre de travail ; il emprunta aux collectionneurs les plus riches les chefs-d'œuvre qu'ils possédaient et il n'entreprit la publication des *Eaux-fortes et Gravures des Maîtres anciens* que lorsqu'il eut acquis la certitude qu'il ne pouvait aller plus loin et que lorsqu'il fut pleinement satisfait des résultats obtenus. L'accueil fait aux quarante premières planches de ce recueil a démontré qu'il ne s'était pas trompé. Dès que la première livraison eut vu le jour, tous les amateurs éprouvèrent une inquiétude bien naturelle ; ils comprirent combien il serait aisé, avec de pareilles reproductions, de tromper ceux d'entre eux qui étaient inexpérimentés : leur proposait-on une estampe précieuse, ils la regardaient dans tous les sens et ne se décidaient à en devenir possesseurs qu'après un mûr examen. Les artistes qui n'ont pas, pour la plupart du moins, les mêmes facilités de contenter leurs désirs, applaudirent des deux mains et témoignèrent hautement leur joie de pouvoir se procurer pour une modeste somme une estampe qu'ils n'avaient jamais songé, vu le prix énorme qu'il eût fallu y mettre, à suspendre dans leur atelier. Ils sentaient bien quelquefois que la reproduction n'était pas absolument parfaite, que certaines finesses étaient alourdies, que l'épreuve d'après laquelle avait agi l'héliographe laissait quelque peu à désirer ; mais en même temps ils s'apercevaient, mieux que personne, que l'essentiel s'y trouvait et qu'il était cent fois préférable pour eux d'avoir sous les yeux une de ces reproductions que les épreuves faibles ou dépouillées auxquelles leur bourse, souvent mal garnie, les condamnait. Une autre classe de personnes se réjouit avec les artistes ; nous voulons parler de ceux qui ont pris pour tâche d'écrire l'histoire de la gravure ; leur besogne en fut singulièrement simplifiée. Quiconque désormais voudra faire connaître la manière propre de chaque graveur ancien et indiquer d'une façon précise les qualités particulières qui distinguent tel artiste de ses émules trouvera, dans les planches héliographiques de M. Amand Durand, un auxiliaire inappréciable ; car en mettant sous les yeux de ses lecteurs des reproductions aussi parfaites, ce dernier leur en apprendra bien plus que n'auraient pu le faire les dissertations les plus étendues et les descriptions les plus fidèles.

Maintenant, il faut le dire, toutes les estampes ne se prêtent pas




HÉLIOGRAVURE AMAND-DURAND

LUCRECE

PAR MARC-ANTOINE

Imp. A. Salmon - Paris

également bien à l'héliographie, et un des mérites de celui qui se consacre à cette branche de l'industrie consiste à savoir choisir les pièces qui sont de son domaine. Toutes les fois que le trait est franchement accusé, que les tailles sont bien nettes, que la pointe ou le burin ont entamé le cuivre avec certitude et ont écrit d'une façon bien claire ce que la main qui les guidait entendait exprimer, la reproduction héliographique peut être parfaite, à la condition toutefois qu'elle soit soigneusement revue par un être intelligent qui remédie aux imperfections de la machine ; car la personne qui opère n'est pas indifférente, et c'est dans cette opération délicate qui consiste à revoir l'épreuve donnée directement par la lumière que réside la supériorité de M. Amand Durand sur ses confrères. Lorsque l'épreuve photographique a été fixée sur le cuivre et lorsque, grâce à l'eau-forte, elle a pénétré dans le métal, si l'on soumet à la presse la plaque vierge de tout travail manuel, il est bien rare que le résultat soit absolument satisfaisant. Malgré le soin avec lequel on a nettoyé sur le verre les tailles et dégagé chaque trait de l'empâtement que cause souvent le collodion le mieux préparé, il arrive encore fréquemment que certaines lourdeurs ou certaines faiblesses se produisent : l'eau-forte a attaqué trop vigoureusement certaines parties, alors qu'elle en a à peine effleuré d'autres. Le brunissoir ou le burin sont alors forcés d'intervenir, et de cette intervention dépend toujours le résultat bon ou mauvais de la reproduction. Ici finit le rôle de la science et commence le rôle de l'art. Comment, en effet, refuser absolument le titre d'artiste à l'homme assez habile pour savoir choisir les moyens à l'aide desquels on peut obvier à l'insuffisance du procédé, assez expérimenté dans l'art du graveur pour savoir varier les travaux à l'infini selon le maître dont il entend reproduire exactement l'ouvrage ? L'art a des manifestations diverses ; il a à son service des moyens sans nombre pour exprimer la pensée d'autrui et pour multiplier les œuvres que le génie humain a créées. Admettons, si l'on veut, que celui qui s'impose uniquement le modeste devoir de réparer les imperfections d'un instrument qui agit d'une façon mécanique est le plus humble des artistes ; mais ayons au moins la bonne foi de reconnaître qu'il accomplit œuvre d'artiste le jour où, surpassant ses rivaux, il obtient des résultats qui font illusion et qui peuvent tromper les hommes les plus exercés.

Si l'on jette un coup d'œil sur les estampes que contiennent les quatre livraisons des *Eaux-fortes et Gravures des Maîtres anciens* parues jusqu'à ce jour, on verra aussitôt que les œuvres d'un haut mérite ont seules trouvé place dans ce recueil. Les noms de Rembrandt, de Marc-Antoine, de Van Dyck, de Ruysdael, de Martin Schongauer, d'Albert

Durer et de Claude Lorrain que l'on rencontre dans chaque série attestent que les maîtres seuls ont accès dans ce musée mis à la portée de tous. Les écoles les plus diverses y figurent, tous les genres s'y trouvent représentés. *Adam et Ève* et la *Danse d'Amours*, de Marc-Antoine Raimondi, se voient à côté du *Portrait de Jean Lutma* et du *Paysage aux trois arbres*, de Rembrandt; le *Chevalier de la mort*, d'Albert Durer, à côté du *Bouvier*, de Claude Lorrain ; *Jésus-Christ en croix*, de Martin Schongauer, à côté du *Portrait de Snyders*, d'Antoine Van Dyck ; le *Christ de Caprarole*, d'Annibal Carrache, à côté des *Voyageurs*, de Ruysdael. Tour à tour chaque artiste qui a laissé dans l'histoire de l'art un nom illustre sera admis à prendre place dans ce recueil dont l'objet principal est de mettre à la portée de tous ce que les privilégiés de la fortune pouvaient seuls jusqu'à ce jour posséder. L'estampe qui accompagne cet article, estampe qui n'a pas encore été publiée et qui doit trouver sa place dans une des prochaines livraisons, peut donner une idée juste de la fidélité de toutes les planches qui forment cet ouvrage ; reproduisant un des chefs-d'œuvre de la gravure les plus incontestés, elle offrait un intérêt particulier, et il nous a semblé, pour ce motif, opportun de la soumettre, comme spécimen, à l'appréciation des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, depuis longtemps déjà accoutumés à estimer à leur juste valeur les productions héliographiques de M. Amand Durand.

Quoique notre nom se trouve attaché à cette importante publication, nous n'éprouvons aucune gêne à la recommander. Notre part de collaboration est si minime, notre rôle d'annotateur si modeste, qu'il ne nous a répugné en aucune façon de parler de ce recueil, qui est appelé, croyons-nous, à rendre de grands services à deux classes d'individus également intéressantes, les artistes et les amateurs. En apprenant à mieux connaître les œuvres admirables de leurs devanciers, les artistes y rencontreront d'excellentes leçons dont ils sauront faire leur profit ; les amateurs, mieux informés, donneront, tel est notre vœu et telle est notre espérance, à leur goût une direction meilleure et à leurs désirs une tendance plus élevée. Qu'ils se rassurent d'ailleurs : aucune épreuve ne sortira de l'atelier de M. Durand sans porter au dos une estampille qui préviendra la fraude et rendra, dans l'avenir, toute supercherie impossible.

GEORGES DUPLESSIS.

# SALON DE 1872[1]

## IV.

Nos artistes sont trop bien informés des glorieuses aventures de notre école pour ne pas savoir que le portrait a été jadis un des triomphes de l'art français et pour ne point montrer quelque zèle à suivre, de près ou de loin, une tradition digne de tous les respects. Ce n'est pas là, en effet, une des moindres pages denotre histoire. Depuis Jean Perréal et Jean Bourdichon, dont les œuvres disparues doivent avoir été infiniment remarquables, puisqu'elles ont produit un admirable maître, Janet, jusqu'à David et à M. Ingres, qui doivent au portrait leurs meilleures fortunes, nos peintres ont fouillé curieusement le visage humain et ont réussi à exprimer l'austérité du caractère ou la grâce du sourire.

Une renaissance de ce grand art nous est-elle promise? On ne sait; mais il est certain qu'on a vu paraître depuis quelques années des légions de portraitistes. Beaucoup se contentent des surfaces et des apparences; quelques-uns, au contraire, voudraient, sous le masque mélancolique ou joyeux, chercher le secret de l'âme et le rendre visible aux yeux du passant : ils se croient volontiers devineurs d'énigmes, et ils ne reculent

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 2e période, page 449.

pas devant les émotions d'un tête-à-tête avec le sphinx, d'un combat à outrance avec l'inexprimable. Pour les autres, un portrait devient aisément un tableau. Ils essayent d'individualiser le personnage, non par son caractère intime, mais par ses dehors et en groupant autour de lui les détails, les décors du milieu social auquel il appartient. Usant de l'immense liberté qu'il a conquise, l'art moderne, et nous l'en louons, fait du portrait sur tous les modes. Nous avons au Salon des élèves d'Holbein et de Mabuse, nous avons des successeurs de Rigaud et de Largillière, épris des opulences de la palette et de la peinture à grand orchestre. Entre ces deux extrêmes se groupent des artistes, de jour en jour plus nombreux, qui obéissent à des préoccupations moins savantes; mais les violents et les sages, tous sont intéressants, car ils expriment la note moderne, et, même à leur insu, ils racontent notre histoire.

Un intérêt de premier ordre s'attache aux portraits de M. Ferdinand Gaillard. Voilà quelques années que cet artiste chercheur nous montre des œuvres dont la singularité prodigieuse doit effrayer les âmes tranquilles. Il a eu l'audace, — ce prix de Rome ! — de pousser la sincérité jusqu'à la passion et de rompre en visière à l'idéal dans de patientes images où rien ne manque de la nature, pas même ses laideurs. D'où lui est venu ce courage? M. Gaillard a gravé, — on sait avec quelle admirable finesse, — le *Condottiere,* d'Antonello de Messine, et l'*Homme à l'œillet*, de Van Eyck. Devant ces photographies sublimes, parce qu'elles disent tout, il a compris l'infini du visage humain. Placé en face de la nature, il s'est souvenu de ces savantes leçons, il a mêlé l'autorité des maîtres à la sincérité de son impression personnelle, et, sans perdre de vue la contexture générale du modèle et sa charpente, il a voulu rendre les détails innombrables, les complications sans mesure qui en accidentent les surfaces et en précisent le caractère. De là l'étonnant portrait de M^me^ ***. La suppression de l'idéal y est systématique et absolue. Positiviste acharné, M. Gaillard élimine le surnaturel. Dans une œuvre pareille, qui aurait étonné les Italiens, mais que comprendrait Holbein et qui ferait rêver Albert Durer, il ne reste rien que la réalité avec ses flétrissures, ses misères, ses inexprimables finesses et les enivrantes séductions du vrai. M^me^ *** n'est ni jeune, ni belle; elle n'a pas même le caractère énigmatique que la nature donne à ses créations préférées ou maudites; la vulgarité est son domaine, le nombre des livres qu'elle n'a pas lus est considérable : c'est une bourgeoise qui n'a rien d'excessif et que vous ne regarderiez pas si elle passait près de vous dans la rue. Mais l'art est une grande chose et la patience aussi. Avec un acharnement qui ressemble à de la monomanie, mais qui doit inspirer à tous un respect

singulier, M. Gaillard a peint les rides du front vieillissant, le cheveu sans séve qui est roux aujourd'hui et qui sera gris la saison prochaine, les sourcils éraillés, les fauves transparences de l'œil vivant, les lèvres

PORTRAIT DE Mme ***.
Par M. Ferdinand Gaillard.

décolorées et exsangues, toutes les choses malheureuses et si profondément touchantes qui constituent la personnalité du type choisi. Mais ces détails accumulés sont des chiffres dont l'addition donne un total parfaitement harmonieux, un ensemble plein d'unité, et où la vie se résume avec une intensité prodigieuse.

M. Gaillard expose un autre portrait, celui d'un officier de marine. C'est aussi une œuvre très-distinguée, par l'attitude, par le dessin, par le caractère. Mais la tête, frappée d'un côté par le rayon lumineux, semble éclairée d'un jour un peu artificiel. Malgré son mérite, ce portrait ne saurait nous faire oublier celui de Mme ***, qui, le genre étant admis, s'impose au souvenir avec l'autorité d'une œuvre où triomphent la volonté et l'irrésistible puissance d'un talent qu'on admire et qui fait peur.

Tout pâlit et s'énerve auprès de pareilles outrances. Si, pourtant, nous voulions grouper les portraitistes par familles, il faudrait inscrire ici le nom d'un artiste dont la critique n'est pas accoutumée de parler, M. Alexandre Collette. Dans la mesure de ses forces, il est, lui aussi, passionné pour la vérité, et, afin de la mieux voir et de la mieux montrer, il simplifie les ombres, il les supprimerait au besoin. C'est, toute proportion gardée, le procédé d'Holbein, dans l'*Anne de Clèves,* du musée du Louvre. La *Femme de Savoie,* que M. Collette a peinte dans la simplicité de son costume, sous un rayon de lumière transparente qui ne cache rien, est une œuvre extrêmement fine et délicate. Comment se fait-il qu'on passe indifférent devant des peintures aussi sincères?

Avec M. Baudry, nous touchons à un art moins naïf, à un art raffiné qui accommode un peu le XVIe siècle à la mode actuelle. On se rappelle les portraits, rares et charmants, que l'habile artiste nous a déjà donnés dans une manière qui fait penser à Clouet et à Corneille de Lyon : visages clairs, et presque sans ombres, se détachant sur des fonds verdâtres. Le petit portrait de M. Ambroise B..., exposé au Salon de 1865, était une œuvre d'une finesse exquise. Je ne suis pas assuré que celui de M. About soit d'aussi bon aloi, je veux dire qu'il soit aussi simplement venu. La trace du travail s'y laisse un peu voir. M. About est représenté en prince russe ; il doit avoir chaud sous les fourrures qui agrémentent son paletot et son bonnet. Mais quel charmant parti M. Baudry a su tirer de cet accoutrement moscovite ! Comme les fourrures du vêtement lui donnaient une série de notes fauves plus ou moins intenses, comme le visage du modèle n'est pas sans quelques blancheurs jaunissantes, — les lettrés ne sont jamais roses, — l'artiste a peint un fond bleu, et il en a symétriquement rompu la monotonie par des inscriptions en caractères d'or. La combinaison, on le voit, est correcte, elle présente au regard, avec le charme d'une savante harmonie, l'aspect décoratif d'un émail du bon temps. Mais ce portrait n'a pas seulement le mérite de la couleur, il montre, en ses moindres détails, la volonté persistante d'un dessinateur attentif qui cherche la ressemblance intime et qui la trouve. M. Baudry ne paraît pas attacher une importance extrême à ces charmants por-

traits d'amis. Nous croyons qu'ils compteront pour beaucoup dans son œuvre.

Un autre portrait intéressant est celui de M^lle L..., par M. Delaunay. On voit à cette frappante image que l'auteur n'est pas un portraitiste de profession. Mieux initié aux conditions du genre, il se serait abstenu sans doute de donner pour fond au charmant visage de M^lle L... un jardin aux végétations si compliquées. Il y a dans son tableau trop de treillages verts aux coupures carrées, trop de feuilles aux pointes coupantes, trop de branches fleuries. Il ne convient pas, dans la représentation de la figure humaine, de faire jouer le premier rôle à ces choses qui sont charmantes, mais qui doivent rester modestement au rang de comparses. Malgré ce défaut, et bien que la manière de M. Delaunay soit un peu dure et revêche, le portrait de M^lle L... accuse, avec un puissant relief, le caractère du modèle. C'est comme une médaille qui va parler. Nul spectateur qui ne soit arrêté au passage par ces grands yeux pleins de mystère et par ces lèvres vivantes. Voilà l'art et sa magie.

On a été, je le crois, moins satisfait de la figure de *Diane*, qu'expose aussi M. Delaunay. La déesse est nue, debout et inoccupée dans un bocage de convention. Le charme manque à cette mythologie. On y sent l'effort et la lutte. La tête n'est pas belle, et M. Delaunay, à le juger par cette étude un peu pénible, n'a qu'un faible sentiment des délicatesses des chairs féminines. Bien qu'il ait le secret désir de se débarrasser de la tyrannie des pratiques enseignées, l'artiste a gardé au bout de son pinceau quelques vestiges de la sécheresse de ses premiers maîtres, Hippolyte Flandrin et Lamothe. Il est bien difficile d'être corrégien quand on a été élevé à pareille école. M. Delaunay doit s'étudier désormais à oublier les principes dangereux qui consistent à donner aux chairs la solide apparence du bois ou du fer-blanc peint. Ne méprisons pas la création divine, évitons l'ascétisme et ses duretés. Celui qui devait être plus tard saint Thomas d'Aquin, étant un jour penché sur ses livres, voit entrer dans sa cellule une femme en costume fort abrégé; il prend un tison enflammé, et il chasse sans pitié la fille de Satan. Cette légende prouve que le jeune mystique n'aimait pas être dérangé et qu'il était un artiste médiocre. Il manquera toujours quelque chose au peintre que la femme n'aura pas troublé. Demandez plutôt à Léonard de Vinci, à Prud'hon, à tous les grands amoureux.

Nous ne plaidons pas ici la cause des élégances mondaines et des coquetteries vulgaires. Nous avons le plus profond dédain pour les sucreries, prétendues aimables, que certains faiseurs ont essayé de mettre à la mode; mais nous tenons pour certain qu'on peut être sérieux sans être

désagréable, et que si la personne humaine a quelque éloquence c'est par ce qu'elle est vivante. Il y avait du croque-mort dans Flandrin. Il y en a beaucoup aussi chez son élève, M. Poncet. Lorsqu'il peint le portrait d'une femme, il a l'air de faire sa nécrologie. Gardons-nous de ce danger; essayons d'ajouter à la sincérité de l'étude sévère et du dessin qui ne ment pas le charme d'une exécution assouplie, et ce je ne sais quoi qui peut seul exprimer le mouvement latent du modèle immobile, la séve cachée et la vie en fleur.

Il est du reste plus d'un artiste qui cherche aujourd'hui ce mélange heureux de la gravité avec la grâce. M. Jalabert s'y est souvent essayé. Il n'y réussit pas toujours, et on l'a vu quelquefois s'égarer dans la fadeur et dans la manière. Il nous semble cependant que le portrait de la maréchale C... a un grand charme, et que, malgré les quelques concessions que l'auteur a pu faire au désir de plaire, il a respecté l'individualité du modèle, et il a su exprimer la vie. Le caractère de la tête étant donné, nous voudrions çà et là, aux plans tournants des joues, des ombres un peu plus légères; mais, les yeux sont exquis, l'ensemble a une rare élégance et l'ajustement de la coiffure et du costume est véritablement plein de goût.

Une œuvre également réussie et séduisante est le portrait de M^lle^ B..., par M. Rodakowski. Un vrai sentiment d'artiste a présidé ici à la pose du modèle, à l'arrangement de sa parure, au choix du bijou qui brille sur sa poitrine. Pas d'effet capricieux dans les lumières, aucune recherche artificielle, aucun fracas dans l'attitude ou dans le vêtement. Ce portrait est simple comme la vie et il est touchant comme elle. La peinture paraît l'œuvre aisée d'un pinceau tranquille, qui ne s'épuise pas à la poursuite de l'impossible; elle est néanmoins très-concentrée et très-voulue, car ce n'est pas par une bonne fortune du hasard qu'on exprime à ce point la douceur persuasive des yeux, l'aménité d'un vague sourire, l'accent particulier d'un type qui, dans son étrangeté, a de la grâce.

On sait d'ailleurs depuis longues années que M. Rodakowski est un excellent portraitiste. Dans le grand tableau qu'il expose aujourd'hui et qui nous raconte les ennuis que la noblesse polonaise causa jadis au roi Sigismond I^er^, ce qu'il y a de mieux peint, ce sont les têtes. Celle du vieux roi est mélancolique et sévère : un souverain n'est jamais bien gai lorsqu'il concède à ses sujets des priviléges qu'il aimerait à garder pour lui. Ce qui peut nuire à cette composition historique, d'ailleurs bien arrangée et savante, c'est qu'il n'est pas facile d'intéresser le spectateur français aux mésaventures royales de Sigismond I^er^. Le portrait de M^lle^ B..., au contraire, n'exige pour être compris aucun effort rétrospec-

tif. M. Rodakowski avait, pendant quelques années, abandonné nos expositions; il y revient aujourd'hui avec une œuvre de la distinction la plus attrayante, et il reprend au Salon la place que nos souvenirs lui avaient gardée.

Un autre étranger, M. L. de Winne, n'oublie pas non plus les succès qu'il a obtenus en France. Il a aussi un goût raffiné, avec la parfaite aisance d'un praticien qui a beaucoup vu et qui sait poser son « bonhomme ». Bien que sa manière soit toujours discrète et sobre, M. de Winne n'est pas sans variété; il se renouvelle selon le caractère du modèle qui pose devant lui. Le portrait de M. S... nous séduit par la simplicité de son allure et par sa modernité sans mélange. Une face pâle, un pince-nez sur les yeux, une barbe d'un brun clair, une cravate de batiste, un gilet coupé en V et la tenue correcte d'un gentleman, c'est là M. S... Le tableau semble s'être fait tout seul, avec des noirs éteints une note blanche attiédie, et pas mal de gris qui atténuent toutes les violences et rompent toutes les disparates. Ainsi combiné, ce portrait est, dans sa gamme silencieuse, dans son aspect demi-deuil, une œuvre d'une mélodie achevée et pénétrante.

Lorsqu'on étudie ce Salon qui, selon l'usage, avait été trop calomnié le premier jour, on y découvre plus d'un bon portrait. Un élève de l'académie de Rome, M. Monchablon, a peint son frère, un chassepot à la main, la capote roulée sur le dos, et portant l'uniforme des bataillons de marche. La tête est traitée avec beaucoup de soin, dans un excellent sentiment de dessin. Un inconnu, M. H.-A. Félix, qui s'est formé à la petite école des Gobelins, débute assez heureusement avec un portrait qui allie l'énergie à la finesse. La *Femme d'Ustaritz*, de M. Bonnat, a obtenu un succès qu'on ne peut que constater. L'exécution s'y montre robuste et grasse; la vieillesse et la dévotion sont suffisamment exprimées dans cette étude, où manque cependant l'accent magistral. Nous pourrions citer d'autres noms et d'autres œuvres; mais il faut savoir s'arrêter.

On n'a aucune raison de le cacher : M^lle^ Jacquemart ne nous a pas donné dans le portrait de M. Thiers tout ce que de trop complaisantes amitiés nous avaient promis avant l'ouverture de l'exposition. Nous aurions aimé et nous n'aurions éprouvé aucune surprise à voir une œuvre excellente sortir de la main laborieuse qui a déjà fait ses preuves dans les ressemblantes images de MM. Duruy et Canrobert. Pourquoi le succès est-il moins complet cette fois? Appelée à l'honneur de peindre le président de la République, la jeune artiste s'est crue investie d'une sorte de fonction sociale, elle a été accablée par la gravité de son rôle,

et elle a un peu tremblé. Ces terreurs ne se concilient pas avec notre nouvelle situation politique. Nous avons cessé d'être gouvernés par des dieux. Sans être absolument révolutionnaire, on peut admettre que M. Thiers n'est qu'un homme. Mlle Jacquemart a confondu un président avec un roi, et elle n'a pu résister à son émotion. On sent dans son œuvre le trouble inavoué d'un artiste aux prises avec un sujet redoutable. Elle n'était pas parfaitement à l'aise, et l'immense effort qu'elle s'est imposé a refroidi son travail : il semble qu'elle ait diminué le personnage et qu'elle lui ait enlevé un peu de sa vitalité si mobile et si débordante. Certes, l'entreprise était difficile ; mais il fallait attaquer l'obstacle avec plus de résolution et aussi de bonhomie, sans préoccupations épiques, à la façon des grands Hollandais du XVIIe siècle. Nous ne voulons pas dire que le portrait du président de la République soit une œuvre manquée ; loin de là, on y trouve infiniment de talent et de conscience ; mais Mlle Jacquemart nous avait habitué à des traductions absolument fidèles, et il nous fâche de ne pas la voir réussir tout à fait. Le ton des chairs ne semble point exact. Néanmoins la tête de M. Thiers est parfaitement modelée ; les yeux, si difficiles à faire étinceler sous les lunettes, ne sont pas sans vivacité et sans esprit, les lèvres ont de la finesse. Il est juste aussi de reconnaître que sur ce visage, où passent en un quart d'heure tant d'expressions changeantes, le caractère fondamental est difficile à saisir : pour faire à souhait un pareil portrait, il faudrait avoir trouvé le secret de la peinture instantanée. Nous n'en sommes pas encore là.

Le sentiment, volontiers un peu moqueur, qui pousse les artistes à discuter les victorieux de la veille et à contester leurs tentatives nouvelles s'est exercé sur M. Carolus Duran, comme sur Mlle Jacquemart. Ce n'est pas le meilleur trait de notre caractère, que d'improviser une réputation en trois semaines pour la démolir plus tard en trois jours. Nous essayerons de défendre M. Carolus Duran.

Il faut tout d'abord se rappeler les origines de l'artiste et les œuvres de sa première manière. M. Duran n'a nullement commencé par les délicatesses : avant de nous montrer les portraits si élégants qui lui ont fait une rapide renommée, il avait parlé un langage énergique, et même brutal. Il aurait volontiers marché sous le drapeau noir de Caravage ; il opposait violemment les tons clairs aux tons foncés, et les vulgarités de la vie réelle le séduisaient plus que les raffinements de la coquetterie et que les mélodieuses chansons de la palette. Nous avons dit ailleurs comment ce barbare s'est civilisé, et nous avons signalé l'heureux résultat de cette conversion dans le portrait de la dame au gant gris perle et

dans celui de madame Feydeau. M. Carolus Duran est-il complétement converti? Nous le verrons tout à l'heure.

Des deux portraits qu'il expose cette année, il en est un qu'on accepte sans trop de récriminations. Vêtue d'une robe grise agrémentée d'un volant de velours noir doublé de soie rose, Mme Maurice R... est debout dans une serre ou dans un vestibule plein de fleurs. Une jardinière de faïence verte, des plantes aux végétations vigoureuses, se détachent sur les fonds tranquilles que colore une grande tonalité d'un gris sobre. Pour faire valoir ces verdures, M. Duran a dû chercher une note rouge : il l'a aisément trouvée, et il a mis entre les doigts de Mme R... une fleur de géranium. Ainsi combiné, le tableau est d'une harmonie parfaite : aucun ton ne parle trop haut dans cette toile, qui est brillante, mais sage et musicale. Quant à l'exécution, elle est superbe. La robe est admirable, de même que les dentelles qui ornent le bout des manches courtes, ou qui, mêlées à une ceinture mauve, descendent luxueusement sur la jupe. Les chairs sont baignées d'une douce lumière et sont bien vivantes sous le rayon diffus qui les caresse. Un détail dira combien M. Duran est attentif aux accidents de la nature : la main qui tient le géranium rouge est plus bistrée que le bras et la poitrine. Que voulez-vous? On est à la campagne, le soleil n'est pas un ennemi, et l'on a quelquefois traversé le jardin sans prendre la précaution de mettre son gant. Un artiste habitué aux concessions mondaines, aux tricheries que la mode autorise, aurait peint une main blanche et rose. M. Carolus Duran a, pour la réalité, des respects invincibles; il est resté de son pays : c'est un Flamand de la vieille Flandre.

L'autre portrait, l'autre tableau de M. Carolus Duran, est plus difficile à défendre. On le trouve tapageur, on n'y voit qu'une grande enseigne aux bruyantes enluminures. L'accusation est excessive, et pourtant elle n'est pas dépourvue de quelque semblant de raison. Un homme un peu bien situé doit aimer la couleur, mais il ne doit pas aimer également toutes les couleurs au point de les réunir sur la même toile, sans ménager ces transitions et ces passages qui leur permettent de se reconnaître et d'échanger doucement leurs reflets, j'allais dire leurs idées. Lorsque des visiteurs se rencontrent pour la première fois dans un salon, le maître de la maison a soin de les présenter les uns aux autres; la conversation devient dès lors possible et l'entente s'établit. M. Duran a négligé cette formalité : il n'a pas présenté le rouge cerise de son éventail au vert de la tapisserie; il ne s'est pas assez demandé si le jaune clair de son ruban était bien du même monde que le violet-gris de sa robe de satin. De là quelques discordances et même quelques criailleries. Et c'est

ici qu'on voit bien que, contrairement à nos espérances, M. Carolus Duran n'est pas tout à fait converti aux saines doctrines de la discrétion et des harmonies délicates.

Mais, dans ce portrait, qui, pour l'effet d'ensemble, demeure imparfait, il y a des morceaux de premier ordre. Si l'auteur n'a pas réussi son accord total, il a réussi certains accords partiels. Oubliez un instant le tapis verdâtre, la robe violette, le divan d'un brun fauve, et étudiez la tête, les cheveux un peu rutilants, l'éventail cerise et la main qui l'agite; il y a là un assortiment de tons, une musique gaie et claire, qui feront éternellement la joie des coloristes. Pour les chairs, elles sont, dans leur éclat lumineux, dans leur modelé gras et assoupli, une véritable merveille. C'est de la peinture flamande, et de la meilleure. Ajoutons que, même lorsqu'il exalte un peu aventureusement le jeu de ses couleurs voyantes, M. Carolus Duran garde les qualités maîtresses d'un portraitiste sincère. Comme représentation d'un type, comme mise en lumière d'un caractère spécial, le portrait de M^me^ *** est infiniment remarquable. C'est l'image même de la vie individuelle. Les académies gémiront de l'audace de M. Carolus Duran, les coquettes le blâmeront de sa franchise, mais ceux qui n'appartiennent ni à l'une ni à l'autre de ces corporations reconnaîtront qu'il y a bien du talent et de la puissance chez cet ennemi de l'idéal.

## V.

Il y a toujours dans la vie de l'artiste laborieux une heure privilégiée où il lui est donné de résumer ses aspirations et ses études, et de dire tout haut quel a été son rêve. Cette heure est venue pour M. Français. Dans un grand paysage poétique, *Daphnis et Chloé*, il nous apporte aujourd'hui son chef-d'œuvre. On savait, par bien des tableaux dont la liste est déjà longue, que M. Français n'était pas seulement le peintre familier des rivages de Bougival et de Saint-Cloud; il avait montré que sa fantaisie embrassait de plus vastes horizons, et qu'il pouvait dire comme le berger de l'idylle classique : « Et moi aussi, j'ai vécu en Arcadie. » Mais M. Français n'est pas un Arcadien systématique et sans mélange : il ne croit pas qu'on doive supprimer du paysage les fraîcheurs charmantes, le foisonnement des herbes, le bruit des feuilles et cette vitalité secrète qui est l'éloquence de la nature. Daphnis et Chloé sont nus, comme dans l'antique pastorale; ils jouent auprès d'une source cachée, dont le flot pur abreuve, au creux du vallon, des frondaisons toujours plantureuses et

des verdures immortelles. Malgré les héros qu'il a choisis, et dont la blanche nudité jette au milieu de la composition une note lumineuse, l'artiste n'a pas voulu faire un tableau grec. Il s'est refusé à admettre aucun des éléments décoratifs qui faisaient jadis partie essentielle du paysage historique; il a dédaigné le temple au fronton triangulaire, le rocher aux profils augustes, et le chêne vénéré qui avait toutes les qualités du monde, mais dont l'invraisemblance n'aurait pas trompé le plus étourdi des moineaux. La nature a suffi à M. Français, une nature choisie, il est vrai, et faite des lignes les plus élégantes; il a groupé avec un goût délicat et robuste des éléments empruntés à la vraie campagne et corrigés pour le plaisir des yeux; mais, en ce travail difficile, il s'est bien gardé d'enlever aux solitudes agrestes ce qui parle à notre cœur dans les bois et les prairies, le sentiment de la vie universelle.

Et, à propos des paysages du Salon, que dire qui n'ait déjà été noté cent fois? Tous ou presque tous les maîtres que nous sommes habitués à célébrer sont là, avec des œuvres qui se répètent un peu, et où manque non l'intérêt, mais l'accent nouveau. Des deux toiles de M. Corot, il en est une, — *Près d'Arras,* — qui est d'un sentiment adorable; les arbres s'estompent sur le ciel comme une vapeur légère; au fond, un clocher lointain dresse sa silhouette au milieu de lumières blondes. L'autre tableau, *Souvenir de Ville-d'Avray*, poudroie un peu et inquiète le regard par le fourmillement des feuilles, trop aventureusement jetées sur les masses et mal reliées à l'ensemble. Nous avons honte de parler cette fois de M. Corot sur un ton qui n'est pas celui de l'éloge absolu; le mot que nous venons d'écrire, nous nous le reprocherons toute notre vie, car M. Corot, c'est le maître exquis, c'est le poëte inépuisable, par qui tan d'émotions nous ont été données : on n'a pas le droit de discuter avec les enchanteurs.

M. Cabat semble toujours hanté par le souvenir du Guaspre et de Francisque Milet; mais les arbres de ses forêts druidiques ont pris le deuil, et son style devient sévère jusqu'à la tristesse. Les *Moulins de Dordrecht* de M. Daubigny ont, dans leur chaude harmonie, le tort de nous faire penser aux merveilleux tableaux que le même site a inspirés jadis à van Goyen. Auprès des limpidités blondes du maître hollandais, tout est terne et alourdi. L'autre paysage de M. Daubigny, *le Tonnelier,* est d'une tonalité puissante et d'une exécution magistrale. L'habitude, le sentiment d'un spectacle déjà vu, semblent un peu gagner la foule à l'égard de M. Daubigny : la foule a tort; les œuvres fortes ont une nouveauté éternelle, et nous ne voyons pas quel reproche on pourrait adresser à l'artiste si, dans sa dernière manière, de plus en plus résolue

et écrite, il ne montrait une tendance fâcheuse à renfermer ses perspectives, à économiser l'air respirable et à peindre des campagnes un peu étouffées.

Les arbres poussent moins drus et moins forts dans les taillis de M. César de Cock; mais ils respirent plus à l'aise, et si la brise se levait, elle agiterait plus facilement leurs branchages légers. Le *Printemps,* la *Rivière sous bois,* ne sont pas des œuvres bien robustes ; elles sont saines pourtant, et dans leur poésie familière elles ont un charme étrange. Cette séduction manque un peu à un artiste digne de la plus grande estime, M. Chintreuil, qu'il a fallu défendre jadis contre les ridicules colères de l'ancien jury, et qui a toujours eu pour la nature une si tendre passion. On peut trouver que la composition n'est pas assez cherchée dans les *Pommiers et Genêts en fleur;* que le site est banal, que l'auteur n'a pas fait un grand effort d'imagination pour inventer cette rangée d'arbres, qui se suivent méthodiquement et vont se perdre à l'horizon. Il serait facile de dire que M. Chintreuil a fait là du paysage comme un agent voyer, qui plante des ormeaux sur les marges d'un chemin vicinal. C'est vrai, l'artiste a la notion de l'alignement; mais l'insipidité du motif étant donnée par la nature, M. Chintreuil l'a voilée par un effet vaporeux qui nous paraît tendre et charmant. Ainsi qu'on l'avait remarqué à propos de l'*Espace,* du Salon de 1869, et qu'on le remarquera encore dans les *Pommiers,* il y a un poëte dans le topographe Chintreuil.

Nous n'avons pas été des derniers à célébrer M^lle^ Marie Collart. Le *Vieux Verger* et l'*Hiver* sont dignes des œuvres excellentes que l'artiste belge nous a déjà montrées. Ici c'est un coin de nature, plantureux et vert, où, sous les rameaux emmêlés d'arbres fruitiers aux silhouettes contournées, une servante de ferme vient puiser de l'eau dans une mare; là, c'est un terrain qui a perdu sa parure verte, et qui frissonne tristement sous l'âpre caresse d'un soir d'hiver. Dans l'un comme dans l'autre de ces tableaux, — et l'on ne sait vraiment lequel on doit préférer, — M^lle^ Collart s'est attachée à la justesse des colorations autant qu'à la finesse la plus scrupuleuse du dessin. Elle excelle à découper sur le ciel les profils des branchages; mais le soin qu'elle apporte au détail ne compromet pas l'effet de l'ensemble; chez elle, comme chez les grands rustiques de la Hollande, tout est enveloppé, tout respire, tout est dans l'air.

Cet immense respect pour la nature ne se retrouve pas partout; mais il paraît qu'on n'est point obligé, pour réussir, d'avoir des sincérités, des curiosités pareilles. Le jury des récompenses n'aime pas les études vraies

quand elles sont tristes, et il se laisse prendre aux séductions de cette chose un peu vulgaire qui s'appelle l'agrément. Une médaille a été, pour la seconde fois, donnée à M. Wahlberg. Le paysagiste suédois a du talent. Dans la *Vue des côtes de Bretagne,* il a de jolis tons verts et des vigueurs de bon aloi; mais il ne semble pas qu'il exprime avec une exactitude absolue le caractère du pays dont il reproduit les sites agrestes. On peut voir, dans la salle voisine, combien la Bretagne de M. Camille Bernier est plus bretonne que celle de M. Wahlberg. C'est qu'il ne suffit pas d'admirer en passant un coin de terre, il faut y vivre, il faut en pénétrer longtemps le mystère et l'accent secret. Quand nous songeons à la façon dont M. Wahlberg a peint la Bretagne, son autre tableau, la *Vue prise à Westergotland,* ne saurait nous inspirer une confiance sans limites. En qualité de Français, nous ignorons la géographie; mais nous imaginons qu'à Westergotland le ciel, les arbres et les brins d'herbe doivent avoir quelque chose de plus suédois. Nous croyons qu'il y a chez M. Wahlberg un peu plus de manière que de conviction.

Une sincérité meilleure inspire le groupe d'artistes qui, sans se mettre en peine de lointaines excursions, cherchent dans les environs de Paris, et presque à leur porte, des prétextes à paysage. M. Lapostolet peint les bords de la Seine, et il trouve la poésie où nul ne s'aviserait de la supposer, à Saint-Denis. Dans une manière grise et presque monochrome, M. Lépine poursuit aux mêmes lieux le même idéal, et il le rencontre. M. Héreau est encore moins ambitieux, les Batignolles lui suffisent, et au risque de troubler, sous leurs bocages élyséens, les ombres de Valenciennes et de Bidault, il peint une *Station d'omnibus par un temps de neige.* On n'est pas moins académique; mais M. Héreau a un sentiment si juste de l'effet, et une exécution si sûre, qu'il a donné de l'attrait à ce spectacle bourgeois. Il a d'ailleurs, lorsqu'il le veut bien, le respect des horizons agrandis. Sa *Plage d'Honfleur,* avec ses sables gris et sa mer blonde, est d'une vérité qui confine à la poésie.

Quelques-uns, et ce ne sont pas les moindres, recherchent volontiers dans le paysage la couleur, la puissance du ton. A ce point de vue, la *Chaumière* de M. Hanoteau est une peinture pleine d'énergie et de franchise. Il en est de même du *Village hollandais,* d'un nouveau venu, M. Jacques Maris. La délicatesse manque un peu à ce coloriste courageux; mais les toits rouges des maisons, la barque glissant silencieuse sur les eaux du canal, sont l'œuvre d'un pinceau heureusement doué. M. Maris commence bien; pour la finesse qu'il n'a pas encore, il pourra prendre conseil de son compatriote, Van der Heyden.

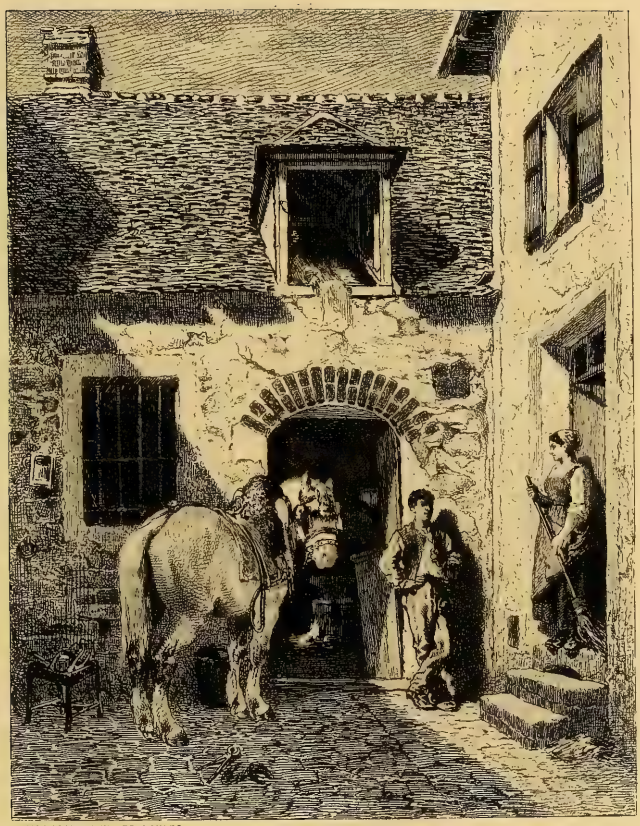
M. Veyrassat qui, après tant d'années de luttes, reçoit enfin aujour-

d'hui sa première récompense comme peintre, expose deux tableaux où l'intensité de la note locale s'allie au pétillant de la lumière, les *Chevaux de halage* et la *Maréchalerie*. M. Servin, à qui le jury a également rendu justice, montre, dans le *Moulin Balé*, un progrès nouveau. Il avait eu jadis un peu trop d'attache pour les tons roux et embrouillés. Le jour s'est fait sur sa palette; tout en gardant la fermeté de son exécution, l'artiste étend la gamme de ses couleurs, et il arrive à des verts pleins de hardiesse, s'ils ne sont pas tout à fait vrais.

M. Fleury Chenu reste, pour les effets de neige, le maître sans rival. Les braves gens qu'il met en scène aujourd'hui ont choisi un triste temps pour faire leur *Visite de noces*. Je plains les visiteurs, les malheureux qui les reçoivent à la porte de l'auberge, et ce pauvre cheval d'un blanc sale, qui se morfond au milieu de la route blanche. Les tons différents de la neige piétinée par les rares passants, et de la neige immaculée dans la campagne, le noircissement relatif de toutes choses au milieu de ces blancheurs, l'atmosphère plombée qui dit qu'il a neigé et qu'il va neiger encore, tout est exprimé avec la plus délicate finesse et la plus exacte vérité. On reproche, m'assure-t-on, à M. Chenu, de faire toujours le même tableau. Heureuse monotonie! S'il trouvait une autre manière de peindre la neige, il s'enrôlerait parmi les fantaisistes. M. Chenu ne prêtera pas l'oreille aux discours des mécontents. La querelle qu'on essaye de lui faire ne peut être inspirée que par quelque disciple attardé de Malebranche.

M. Émile Breton est aussi un peintre pour qui l'hiver n'a point de secret. Le *Soir* et surtout la *Matinée* sont d'une désolation vraie et sentie. M. Mouillion, au contraire, est épris de l'été et du soleil. L'ardente chaleur de midi est assez bien exprimée dans les *Blés*, tableau très-simple, qui se compose d'un champ où se balancent des épis mûrs et d'une lointaine colline. Au milieu de la plaine, M. Mouillion a placé deux amoureux; au point de vue de la couleur, ces figurines forment une tache vigoureuse sur la teinte blonde des blés; elles ne sont donc pas inutiles; mais, sous le rapport littéraire, elles ne sont pas motivées; il est des heures où l'idylle elle-même a trop chaud et réclame un peu d'ombrage. Les gens qui se promènent ainsi en plein soleil sont fous, ou ils le seront certainement ce soir.

Lorsqu'on entame le chapitre des paysagistes, on a de la peine à s'arrêter. Il le faut pourtant. Mais comment, si l'on a quelque souci de la justice, ne pas dire un mot de la *Mer basse à Villerville*, où M. Guillemet s'est montré si expert à envelopper les terrains d'une demi-teinte transparente, ainsi que des deux toiles de M. Auguin qui racontent si bien les



VEYRASSAT PINX. ET SCULPT.

MARÉCHALERIE DE VILLAGE

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon, Paris

campagnes de la Saintonge et qui, silencieuses et recueillies, semblent avoir pris la nature en flagrant délit de somnolence? Enfin, gardons-nous d'oublier M. Émile Vernier : comme son confrère M. Sirouy, à qui nous devons tant de lithographies excellentes, et qui a courageusement tenté de peindre la *Fortune*, M. Vernier a laissé son crayon, il a fait une infidélité à Corot, dont il reproduit si bien les paysages, et, devenu peintre, il a représenté la plage et les bateaux d'Yport. M. Vernier enlève vaillamment les noirs sur les clairs, et ce début nous promet un fin coloriste.

Notons, dans l'intérêt des biographes futurs, l'évolution qui vient de se produire dans le talent de M. Fromentin. L'habile artiste a eu la fantaisie, assurément bien légitime, de changer une fois d'horizon, et il nous a rapporté de Venise une vue du *Grand Canal* et celle du *Môle*. Ces perspectives ont un peu dérouté les amateurs. Et ce n'est pas seulement parce qu'ils condamnaient M. Fromentin aux plaines du Sahara et du Sahel, aux brillants cavaliers chassant avec leurs levriers blonds, c'est aussi parce que, dans ses nouveaux tableaux, ils n'ont pas reconnu la Venise de leurs rêves. Ils ont cédé sur ce point aux fatalités de l'habitude. Il y a certes une Venise ensoleillée et féerique, la Venise de Ziem, et il n'en faut pas médire ; mais il y a aussi une Venise tranquillisée et qui éteint parfois son feu d'artifice. C'est une question d'heure, de saison et de ciel. M. Fromentin n'est pas un peintre romanesque; il a vu, dans un moment d'accalmie le grand canal, le môle, les maisons au bord de l'eau, la foule des gondoliers, et il nous donne ce qu'il a vu, un spectacle pacifié sous une lumière égale où les couleurs ne parlent que *mezza voce*. Les flots endormis, les architectures qui les entourent, tout est étudié à la bonne manière et avec un parti pris de silence qui a aussi sa poésie. Cette nouvelle édition de Venise garde à nos yeux un charme réel, encore bien qu'elle dérange un peu la légende et qu'elle ne soit pas tout à fait d'accord avec la chanson d'Alfred de Musset.

Autant M. Chenu est fidèle à ses effets de neige, autant M. Masure met de constance à peindre le flot bleu de la Méditerranée. Il n'est pas de ceux qui changent d'idéal, et ce qu'il a dit, il le redit bien. M. Appian aime aussi la route de la Corniche et la rivière de Gênes. N'y a-t-il pas un commencement de système dans ses gris lilas ou bleutés? Le vrai peintre de marine, cette année comme en 1870, c'est M. Mesdag. Il ne fait pas oublier M. Clays ; mais il connaît bien la mer du Nord et les côtes hollandaises. Le *Départ des barques à Scheveningue* est d'une vérité d'observation admirable ; on voit, sous les bateaux noirs, onduler l'eau blonde et vivante.

Nous avons gardé pour la fin et nous dédions aux délicats le petit tableau de M. Joseph de Nittis. Ce nom, que la *Gazette* écrit pour la première fois, devra être retenu. On avait vu de M. de Nittis quelques études de paysage et quelques aquarelles assez brillantes, mais la *Route de Naples à Brindisi* n'est plus une œuvre de début, et il faut s'y arrêter à tout prix. Le tableau est aussi original par le motif que par l'exécution. Une route poudreuse, qui gravit une pente légère, déroule devant vous son ruban blanc et s'enfonce dans le lointain : des deux côtés, dans la plaine, quelques verdures dorées que grille un implacable soleil ; à droite, au bord du chemin, une prosaïque carriole, à la caisse jaune, comme les diligences d'avant le déluge, s'est arrêtée pour laisser souffler le pauvre cheval qui la traîne ; à gauche, deux voyageurs, demi-mendiants, demi-larrons, se présentent de face et marchent d'un pas lourd dans la poussière. Ces figures sont microscopiques ; mais on en saisit très-bien le caractère, et les moindres détails, dans le tableau de M. de Nittis, sont traités avec une finesse, avec une précision, qui, puisque de pareils résultats peuvent être atteints, nous autorisent désormais à regarder Meissonier comme un décorateur lâché et plein de dévergondage. Mais ce n'est pas seulement le fini du détail qui nous intéresse ici ; il y a chez M. de Nittis un profond sentiment de la lumière : pour exprimer l'accablante chaleur du jour, pour préciser l'heure, il n'avait guère qu'un moyen, c'était de colorer exactement les ombres. Il n'y a point manqué. Scarron s'est égayé quelque part à propos de l'ombre d'un carrosse : que dirait-il s'il voyait celle de la voiture jaune, et celle des deux figurines qui marchent sur la route crayeuse? Les deux mendiants sont naturellement vêtus de bleu, mais d'un bleu que le soleil absorbe et décolore. C'est par la qualité de ce bleu, par celle des ombres également bleuissantes qu'on devine ce qui se passe dans le ciel et sur la terre, entre Naples et Brindisi, dans l'été, vers une heure et demie ou deux heures moins un quart, car le tableau de M. de Nittis dit tout cela et beaucoup d'autres choses encore. Que deviendra l'auteur? Nous ne savons. Nous avons vu mentir tant de promesses et se faner tant d'espérances que nous ne voulons rien prédire. Nous ne pouvons que saluer ici la première victoire de M. de Nittis. Beaucoup qui ont brillé dans l'art ont eu des commencements moins heureux.

## VI.

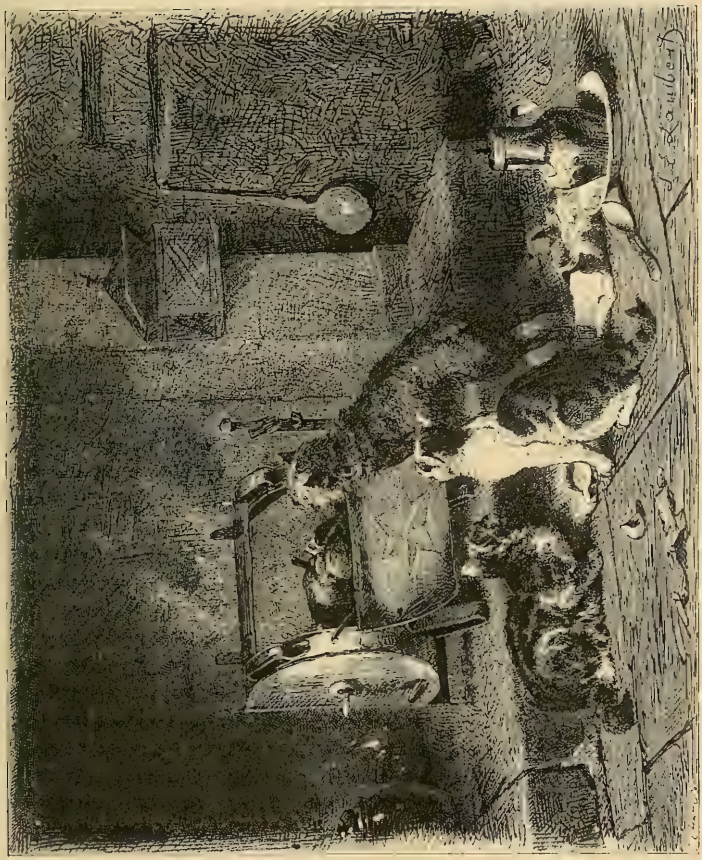
Nous n'aurons qu'un mot à dire des peintres d'animaux, des peintres de nature morte et des fleuristes.

[illegible] GRAVÉ PAR A. APPIAN

FLOTTILLE DE BARQUES MARCHANDES (MONACO)

[illegible]

Imp. A. Lalman, Paris



CONVOITISE, PAR M. EUGÈNE LAMBERT.

Et cependant quel fin sentiment de la comédie animale dans les deux tableaux de M. Eugène Lambert! *Grandeur déchue* nous raconte l'histoire d'un tigre dont il ne reste plus que la peau. Livrée à un industriel expert en ces sortes de métamorphoses, cette peau est devenue un tapis; elle est là devant le foyer, dépouille glorieuse, mais sans défense, qui sert de jouet à de petits chats insolents. Le tableau est spirituel : la *Convoitise* l'est plus encore. La scène se passe dans une cuisine, à l'heure solennelle où, sous la caresse d'un feu savamment conduit, la volaille va être cuite à point. Un chien et deux chats assistent avec quelque émotion à ce spectacle alléchant, et, la cuisinière étant absente, l'une des bêtes a le courage de sa gourmandise et se hasarde à flairer le rôti. La *Gazette* reproduit ce drame intime. L'exécution, chez M. Lambert, devient de plus en plus fine : il est de ceux qui croient que tout doit être bien fait dans un tableau, mais il ne fait pas tout également, et la souplesse de son procédé, varié à propos, ajoute encore à l'esprit de ses compositions familières.

Il paraît que la gourmandise des animaux est pour les peintres un sujet inépuisable. Les deux chiens que M. Maxime Claude a placés dans son *Antichambre* ne sont pas moins émus que les chats de la cuisine de M. Lambert. La porte de la salle à manger étant à peine entre-bâillée, et le déjeuner étant servi, un des chiens pousse timidement le battant, curieux de voir de près les mets dont il subodore le parfum. Son compagnon est plus patient; il semble se résigner; l'appétit, chez lui, tourne à la mélancolie. Une main gantée de blanc, plus sinistre que celle qui écrivit jadis chez Balthazar les trois mots fatidiques, apparaît au seuil de la salle à manger et, en poussant la porte, signifie aux deux chiens qu'ils ne sont pas invités. Le tableau de M. Claude est excellent, surtout par la vérité de la lumière. Quant à l'autre peinture du même artiste, nous ne la considérons que comme l'embryon d'une composition plus importante : c'est l'allée élégante du parc anglais, où les jeunes misses viennent chevaucher chaque jour avant l'heure du lunch : on voit, sous l'ombre des grands ormeaux, trotter allégrement les amazones. Le motif est des plus heureux, il mériterait un cadre plus vaste; exposer cette jolie petite étude, c'est, pour M. Claude, nous promettre un tableau qu'il peindra avec tout son esprit.

M. Goubie est un nouveau venu. Dans les *Honneurs du pied*, il peint une réunion de chasseurs qui rappelle un peu Swebach : il y montre vraiment trop de zèle, les figures du second plan étant aussi faites, aussi détaillées que celles qui occupent le devant de la scène. Mais M. Goubie dessine bien les chevaux. Il le fait voir mieux encore dans

son autre tableau, qui n'a pas tant de prétentions, et qui se borne à faire défiler, sur le terrain couvert de verglas, un groupe de pauvres chevaux et un âne, qu'un Gavroche patibulaire conduit à l'abattoir. Nous avons vu ces sinistres cavaleries et nous en avons mangé notre part. Mais M. Goubie arrange un peu les choses qu'il raconte : les chevaux, dont nous vivions en décembre 1870, étaient bien autrement avachis et décharnés, ils n'avaient pas ces robes luisantes. C'est ici le pinceau du peintre qui manque à l'inventeur : M. Goubie dessine avec esprit, mais sa peinture est trop léchée et trop proprette. La nouvelle génération a décidément la manie du faire caressé à la Gérard Dov : les terrains, les maisons, les pauvres bêtes qu'on va égorger, tout est en satin dans le charmant tableau de M. Goubie.

Un artiste qui varie son procédé d'exécution d'après la nature et le grain des choses qu'il reproduit, c'est M. Philippe Rousseau. Il y a dans les *Confitures* tous les éléments d'un poëme qui fera tressaillir doucement le cœur des ménagères. Le chaudron de cuivre rouge, la soupière en faïence, le pain de sucre, les prunes mûries et déjà fondantes, tout est rendu avec le talent tranquille et sûr d'un maître qui ne se trompe plus. Un autre chaudron, en cuivre jaune celui-là, et non sans quelque mollesse, brille dans un tableau de M. Vollon, en compagnie de poissons superbes. Ici l'exécution est d'une largeur étonnante. Nos peintres ont bien du talent lorsque, sous la conduite de maître Chardin, ils « se ruent en cuisine ».

Le Salon est plein de fleurs; mais, contrairement à toutes les prévisions, les artistes qui ont su se faire une renommée dans ce genre de peinture ne sont pas ceux qui brillent le plus cette année. Il y a beaucoup d'arrangement et de méthode dans une *Berge de la Loire* de M. J. Maisiat : les chardons, les coquelicots et les orties s'y dessinent avec une précision parfaite; mais l'auteur a enveloppé ces luxuriantes végétations dans la brume du matin, et les colorations restent un peu voilées. M. Kreyder a peint avec talent un *Pommier en fleur*. M. Vayson, l'auteur d'un excellent tableau, les *Chasseurs de la Camargue*, a, d'un pinceau libre et sûr, copié une touffe de pensées dont il a savamment rendu la fraîcheur et la douce harmonie. M. Quost, que nous ne connaissions pas, a réuni dans un vase de métal aux reflets jaunâtres toute une moisson de chrysanthèmes et de fleurs d'hiver. C'est l'œuvre d'une main libre, et singulièrement propre aux luxueuses fantaisies de la décoration. Plus attentive au détail des formes, M^me^ Escallier peint avec éclat les *Fleurs de printemps*. M. Leclaire ne recule pas devant les choses difficiles. Sur la table d'un millionnaire ou d'une coquette, il groupe une

potiche de porcelaine chinoise, fond blanchâtre colorié d'enluminures exaltées, un rideau de soie jaune lamé d'or, et il ose ajouter à cet entassement de splendeurs des camélias roses et des lilas blancs. L'harmonie s'établit brillante et claire; mais les fleurs sont un peu vaincues dans cette lutte imprudente. Un tableau de plus petite dimension, et qui n'est guère qu'une étude, nous dit quels sont les mérites de M. Leclaire comme dessinateur. Il a détaché d'un pommier une branche fleurie, et il a minutieusement imité le luisant des feuilles aux fermes découpures, la neige rose et blanche des fleurs écloses ou à demi passées. Enfin, M^me^ Louise Darru, dont on n'avait vu longtemps que des œuvres un peu lâchées, a fait un sérieux effort et elle touche au but. Dans son *Panier de prunes*, dans ses *Fleurs d'hiver*, l'exécution se joue avec des libertés charmantes. Les colorations sont franches et loyales; il y a là des verts incontestables et de vrais rouges. Un peu plus de respect encore pour l'individualité de la plante, et M^me^ Darru pourra prendre place à côté des plus habiles dans l'académie des fleuristes : malgré le mérite de ses rivales, elle est pour nous la plus savante bouquetière du Salon.

## VII.

Il serait fort à désirer qu'on organisât à Paris une société d'aquarellistes, sur le modèle de celles qui fonctionnent à Bruxelles et à Londres et qui nous convient chaque année à des expositions si intéressantes. Si les peintres d'aquarelles avaient leur salon à eux; si on leur donnait autre chose qu'un corridor déplaisant et la lumière de tout le monde, ils auraient bientôt leurs clients. Exposées à côté des tableaux, les œuvres de ces charmants inventeurs n'ont plus le même attrait, et le spectateur arrive toujours lassé dans le semblant de galerie qui leur est octroyé. Nous voudrions rendre justice à ces déshérités de la curiosité publique.

Toutes les corporations d'artistes s'essayent maintenant dans l'aquarelle. Les architectes y réussissent fort bien. Titeux et Duban ont laissé en ce genre des pages de la plus grande finesse, et, dans une période plus récente, on n'a pas oublié les belles aquarelles que M. Charles Garnier envoyait de Rome. Aujourd'hui les savantes restitutions byzantines qu'étudie M. Lameire sont certainement aussi intéressantes pour l'aquarelliste que pour l'érudit. Il y a là une bonne tradition dans notre école. Alors même qu'en leurs premières années d'académie, nos jeunes architectes romains n'ont qu'un sentiment vague de la construction et de ses possibilités, ils savent déjà manier les couleurs à l'eau.

M. Émile Bénard, grand prix de 1867, s'est toujours fort distingué par ses études de monuments et de décoration architecturale. A l'exposition des envois de Rome, en 1870, il montrait dans des pages exactes et colorées l'église Saint-François à Rimini, les façades de Saint-Pierre et de Saint-Jean de Latran, la voûte de l'appartement Borgia, et un fragment de la salle de la Signature, dont la porte entr'ouverte laissait voir un coin de la fresque éternelle, l'*École d'Athènes*. Aujourd'hui M. Bénard ajoute à une vue très-étudiée du vestibule de Saint-Pierre un portrait, lumineux et clair, de Santa Maria della Salute et du Grand Canal, à Venise. Il n'y a là ni invention ni chimère, mais un sentiment vrai de l'aspect local, et une notion excellente de l'aquarelle raisonnée et tranquillement pittoresque.

C'est aussi à Venise que M. Gaucherel a cherché ses inspirations. Soit qu'il se place sous les arcades du Palais des doges, soit qu'il reproduise, dans une note finement rosée, le grand mur de l'Arsenal, il est plus coloré que M. Bénard, et il n'est pas moins exact. Mais les aquarelles vénitiennes du graveur, comme celles de l'architecte, ont ceci de précieux, qu'elles ne donnent pas tort à M. Fromentin; loin de là, il pourrait les produire comme pièces justificatives à l'appui d'une interprétation qui a été discutée par les romanesques. Est-ce que nous en aurions fini avec la Venise irisée de Turner et des aquarellistes de Pall-Mall?

M. Brunet-Debaines, — encore un fin graveur — a peint avec beaucoup de talent l'*Abside de Saint-Sauveur de Caen* et une *Maison de campagne en Bourgogne*. Ses aquarelles seront bientôt au niveau de ses eaux-fortes. Dans ses paysages alsaciens, M. de Dartein, dont notre ignorance n'avait pas encore eu l'occasion de parler, se montre d'une finesse extrême et qui ne compromet pas l'effet d'ensemble. La fantaisie, au contraire, une fantaisie d'éventail en belle humeur, brille dans les aquarelles de M. Edmond Morin. Il est difficile d'être plus croustillant, plus fleuri, plus lumineux. Il y a quelque chose des gaietés anglaises dans ses deux pages aux colorations printanières et chantantes. Enfin M. de Penne est un de nos meilleurs peintres de chiens, et si, comme il faut le croire, il est à Paris des ménagères qui ne savent pas ce que sont nos beaux oignons roses du Midi, — pures merveilles pour l'artiste, — elles en pourront trouver la fidèle portraiture dans une ferme et souple aquarelle de M^me^ Nathaniel de Rothschild. De Bordeaux à Toulouse, nous sommes très-fiers de ces oignons-là, et le doux éclat de leur pelure rosée méritait bien les honneurs de l'illustration.

Il reste à parler de deux maîtresses aquarelles. L'une est la *Paresse*, de M. Pollet, l'autre un portrait de femme, par M. Jules Jac-

quemart. On sait, par une expérience qui ne s'est pas démentie depuis vingt ans, combien M. Pollet est attentif aux délicatesses du modelé : son odalisque, dont le corps assoupli et rose se détache sur les rougeurs d'un rideau, s'ajoutera à la galerie de femmes peu vêtues dont il a dit si savamment les formes tournantes et les douces morbidesses. — Le portrait de M^lle M. W., par M. Jacquemart, est de la plus rare distinction. Cette belle aquarelle est faite avec trois notes : un ton de chair d'une pâleur fine, une robe de soie grise et une étoffe jaune clair qui garnit le dossier du fauteuil et sur laquelle se détache la tête du modèle. Des frottis d'un gris brunâtre emplissent vaguement les fonds. Mais ce qu'il faut voir ici, c'est l'esprit de l'exécution, l'heureux accord des colorations qui ne parlent pas trop haut, et dans l'attitude de la jeune fille un sentiment d'élégance que le type choisi éveillait sans doute, mais que l'artiste a mis en lumière avec un goût parfait. Et vraiment nous ne nous sommes pas suffisamment défié de ces graveurs. On les eût pris pour de bonnes gens. Dans les conciliabules de la rue Watteau, au dîner des Cinquante, aux bureaux de la *Gazette*, ils paraissaient uniquement occupés de leur métier; les caprices de l'eau-forte, les difficultés de la morsure étaient leur constant souci; ils parlaient beaucoup de Delâtre, très-peu de Véronèse; on les croyait absorbés dans les savants détails de leur cuisine, et tout à coup, voilà qu'ils débutent à la fois dans la peinture, dans la céramique, dans l'aquarelle, partout, et qu'ils escaladent toutes nos positions. N'ayons pas le mauvais esprit de gourmander les nouvelles recrues qui nous arrivent de tant de régions diverses. Loin de là, accueillons fraternellement ces audacieux. Quand les arts se mêlent, l'art grandit.

Lorsque, comme les Anglais, nous ferons notre exposition de *Black and White*, nous pourrons, à côté de nos eaux-fortes, montrer de savants crayons. Tous les habiles que nous aimons n'ont pas exposé cette année, mais nous retrouvons à leur poste M. Bida avec un grand et beau dessin, *Jésus au milieu des docteurs*, et M. Lalanne avec deux vigoureux paysages au fusain. Un carton de M. Tony Faivre nous a également intéressé. C'est le fragment d'un vaste plafond où l'on voit siéger dans leur grâce à la Du Barry, Flore, Pomone et quelques petits Amours porteurs de guirlandes. La composition, ainsi découpée, ne saurait se juger aisément; mais le groupe mythologique de M. Faivre s'égrène légèrement sur le ciel. Des tons roses sur des bleus clairs en feront une décoration charmante.

Pas de pastel qui sorte de la ligne ordinaire. Nous ne citerons qu'une étude très-fidèlement faite par M. Escot d'après le grand Rubens, de Toulouse, que les Parisiens ne connaissent que par la gravure de

Bolswert. L'artiste s'est contenté de reproduire la tête du Christ et celle de la Madeleine. Ce tableau, qui a bien souffert, provient, dit-on, des capucins d'Anvers. C'est un des beaux Rubens de province.

Chez les miniaturistes, rien de nouveau. Il y a un joli accent de couleur dans un portrait de petite fille par Mme Héloïse Leloir. L'habile Mme Parmentier triomphe toujours par l'esprit et par l'élégance. Quant à Mme Herbelin, dont la manière penche un peu vers la fantaisie, elle nous donne dans le portrait de Mlle J. B... une charmante fleur de coloration printanière. Avec ses roses tendres, ses blancs laiteux et ses bleus célestes, cette souriante image semble échappée au pinceau vaporeux de Richard Cosway.

## VIII.

Parmi les marbres qui étincellent au milieu des fleurs du jardin de l'exposition, celui dont nous avons été le plus touché, c'est le *Guerrier au repos,* de M. Ferdinand Leenhoff. Nous n'entendons pas dire que cette figure soit la meilleure du Salon et la plus savamment travaillée ; mais, dès le premier jour, devant une statue qui contient si peu d'émotion, au sens moderne du mot, nous avons été séduit et le charme continue. Singulières contradictions de l'esprit, surprises inattendues ! On croit avoir bu la dernière goutte de lait de la muse romantique, on s'imagine avoir le sens des choses violentes ou passionnées, on passe sa vie à décocher contre les académies les flèches les plus inutiles, et, dès son entrée au Salon, on est pris, on est conquis par la seule statue qui soit inspirée de l'art antique, ou qui du moins fasse songer à ses sérénités augustes, à ses tranquilles splendeurs. Nous n'exagérons pas. On peut critiquer le *Guerrier au repos;* mais ses origines sont incontestables, sa filiation est établie ; il vient, sous une enveloppe çà et là un peu moderne, des plus grandes créations du passé.

Ce charme, beaucoup l'ont subi, mais tous n'ont pas osé l'avouer. M. Leenhoff n'est pas classé. Élève d'un maître mal connu en France, travailleur solitaire et sans gloire, il a commencé par le portrait. Il faisait des bustes en terre cuite, et il exposa jadis celui d'une femme âgée, où la recherche de la beauté était nulle, mais où la notion de la vie individuelle était admirablement écrite, à la hollandaise. En 1869, sans préparation apparente, il envoya une figure en plâtre : c'était le modèle du *Guerrier* que nous avons aujourd'hui sous les yeux. Cette tentative ne passa pas inaperçue. M. Leenhoff obtint une médaille, mais alors on

ne pouvait qu'entrevoir vaguement ce que l'exécution définitive ajouterait à cette heureuse figure.

Le sujet n'est pas émouvant le moins du monde. La question sentimentale ne joue aucun rôle dans la statue de ce jeune homme, assis, la jambe droite croisée sur le genou gauche : à côté de lui sont déposés son bouclier et son épée. Que fait-il? Rien, il se repose. Son attitude est des plus naturelles, et il semble que l'auteur n'ait eu à s'imposer aucun effort d'esprit pour asseoir si simplement son personnage. La fatigue ne s'exprime que par la courbure du dos, mais cette inflexion était nécessaire, elle complète le mouvement général et sa signification. Le *Guerrier* est d'ailleurs un beau jeune homme, qui vit au grand air sans se condamner à de trop pénibles travaux, et dont les carnations fermes et pleines accusent un parfait équilibre dans toutes les fonctions vitales. C'est ici, c'est par le travail du marbre que M. Leenhoff a marqué l'individualité de son modèle. Il n'a voulu faire ni un gladiateur chez lequel domine le muscle constamment exercé, ni un philosophe épuisé par les labeurs de l'esprit, ni un sybarite amolli par les ivresses malsaines. Son *Guerrier* est robuste, bien portant, de proportions élégantes, réglé dans sa vie et étranger à toutes les spéculations de la métaphysique. M. Leenhoff a caressé le marbre avec un soin extrême, mais d'une façon simple et qui ne paraît pas chercher l'expression et le détail. De là la grande unité de l'ensemble, et ce sentiment de sérénité qui relie cette figure à la famille de certaines œuvres antiques. Les lettrés auraient voulu plus de mouvement, une émotion ou tout au moins une pensée. Que nous veut ce paresseux? disent-ils. — Il ne vous veut rien. Il a lutté, il est un peu las, il reprend haleine. Du reste, il a la beauté et la jeunesse. Il y a dans le monde et dans l'art bien des choses muettes et qui disent pourtant ce qu'elles doivent dire. Le *Guerrier au repos* est inutile et éloquent comme une fleur.

La sculpture est un si grand art, qu'elle pourrait au besoin se passer d'idée dramatique et de sujet. Le mystère qui enveloppe certains chefs-d'œuvre leur tient lieu de pensée. On n'a jamais bien su à quoi rêvent les énormes sphinx de l'Égypte, et il paraît certain que la Vénus de Milo — un autre sphinx — ne désire pas confier son secret à tous ceux qui l'admirent. Mais l'homme moderne se préoccupe toujours du cinquième acte. Il lui faut absolument un peu de tragédie. Sans être méchant, il aime à voir souffrir ; les catastrophes le charment, et il goûte une douce ivresse à contempler des agonies.

Nous ne blâmons pas; nous constatons. Le mouvement est d'ailleurs aussi humain que le calme, la sculpture qui se lamente est aussi vraie

JEANNE DARC A DOMRÉMY.

Par M. Chapu.

que celle qui sommeille. L'art français a toujours aimé la statuaire violente et en dehors, et nous traversons un moment bien fait pour nous ramener aux traditions des écoles expressives. Ce qui se passe depuis quelques années, chacun le peut voir. Il y a vingt ou trente ans, la sculpture ennuyeuse ne révoltait personne ; Cartellier n'était pas dénué d'un certain prestige, et l'on a vu d'honnêtes gens croire au baron Bosio. Cette période académique est achevée. D'audacieux artistes se sont hasardés jusqu'à Florence, et ils en ont rapporté cette conviction que le quinzième siècle n'est pas aussi gothique qu'on l'a voulu dire et que les Donatello, les Verrocchio, les Mino de Fiesole, les Rossellino et autres barbares ont vu assez clair dans l'âme humaine. A la suite de cette découverte inattendue, une évolution s'est faite dans l'idéal. La sculpture redevint vivante. On délaissa Cortot, et M. Lemaire lui-même fut trahi. Le *Chanteur florentin* et le *Saint Jean-Baptiste* de M. Paul Dubois précisèrent cette infidélité, et depuis lors les élèves de l'académie de Rome ont presque tous une tendance à se faire toscans.

Dire que nous aimons le quinzième siècle florentin, ce serait exprimer avec tiédeur un sentiment qui ressemble à de l'adoration ; il ne nous fâche donc point que nos jeunes sculpteurs se soient épris d'un art si profondément humain. L'esprit public semble mûr aujourd'hui pour comprendre et goûter ces splendeurs de la renaissance de l'individualisme en Italie. De là l'accueil chaleureux qui a été fait au *David* de M. Antonin Mercié. Ce n'est encore qu'un plâtre, mais le modèle est promis au bronze, et l'on peut se figurer déjà l'heureux effet qu'il produira, lorsque, traduit en sa forme définitive, il dessinera sur les verdures d'un jardin sa silhouette mouvementée. Dans cette image, qui a de l'unité et de la tenue, M. Mercié a fondu trois choses : une imitation libre et légitime des chefs-d'œuvre du quinzième siècle, un élément moins respectable qui est le pastiche, et une étude de la nature tellement exacte, qu'en certaines parties elle pourrait éveiller l'idée d'un moulage pris sur le vif. Ce que l'art de 1450 à 1480 nous donne ici, c'est le sentiment général, certaines maigreurs de formes, la notion intime du portrait, et la flamme intérieure, l'ardent ascétisme qui brûle et dévore tout. Le *David* n'est pas l'éphèbe antique aux chairs saines et « en bon point », c'est un petit enragé qui sait faire son devoir, et qui, après s'être utilement servi de la fronde, a saisi une grande épée et a furieusement coupé la tête à un colosse. Pleinement satisfait du meurtre qu'il a commis avec la pierre et avec le fer, il pose son pied nerveux sur le chef de sa victime, il remet son sabre au fourreau, sachant bien que de pareilles aventures ne se renouvellent

pas deux fois dans la même journée, et qu'un enfant qui a tué Goliath a le droit de se reposer un peu.

Donatello est pour beaucoup dans l'invention de M. Mercié : des deux *David*, que garde le musée des Offices, et qui sont d'ailleurs essentiellement différents, le jeune artiste a surtout étudié l'exemplaire en bronze, celui où le petit héros foule du pied gauche la tête du géant vaincu. Ce détail, qui motive l'inflexion du corps, n'est pas le seul que M. Mercié ait emprunté au vieux maître ; mais, pour comparer utilement les deux œuvres, il faudrait avoir sous les yeux une bonne reproduction de l'original, et elle nous manque. Les souvenirs, qui flottent un peu vaguement dans notre mémoire, ne nous permettent pas de préciser. Indépendamment des deux *David* de Donatello, il y en a un troisième aux Offices, celui de Verrocchio, qui est particulièrement maigre et terrible. M. Mercié a beaucoup rêvé devant ces œuvres émouvantes : la nature a fait le reste. Dans son *David*, les reins, les cuisses, les jambes, sont étudiés de très-près sur le modèle vivant, la tête a le caractère d'un portrait. Mais ces éléments divers ont été savamment amalgamés, et bien que le *David* ne soit point une création originale, il fait grand honneur à M. Mercié. De pareils commencements obligent toute une vie.

C'est aussi le sentiment florentin qui a inspiré le bas-relief de M. Antony Noël, *la Morte*. M. Noël a partagé le prix de Rome avec M. Mercié en 1868. Dans cette composition, qui n'est pas sans valeur, il s'agit d'une mère sinistrement occupée à envelopper du dernier linceul la cadavre d'une fille adorée. Le groupe se compose adroitement et l'intention est des meilleures; mais M. Noël a été timide. Avec des accents plus intimes, des creux plus fouillés, des muscles plus ressentis, il eût exprimé plus éloquemment l'immense douleur et le deuil qui ne doit pas finir.

C'est comme graveur en médailles que M. Degeorge a obtenu le prix de Rome en 1866. Il est devenu sculpteur et il fait des bustes. C'est encore un florentin. Il travaille le marbre avec une délicatesse singulière, et c'était une œuvre charmante que la petite tête de *Bernardino Cenci* exposée au Salon de 1870. Deux bustes, l'un en bronze, l'autre en marbre continuent aujourd'hui la galerie commencée. Nous ne dédaignons pas ces gentillesses où le détail des coiffures et des costumes est spirituellement cherché, où les carnations sont finement attendries. Mais ces petits bustes, destinés à produire un joli effet décoratif, sur une console, entre deux émaux cloisonnés de Barbedienne ou deux vasques fleuries, sont plus voisins de la curiosité que de l'art pur.

Le beau groupe de M. Barrias, *le Serment de Spartacus*, démontre

que l'auteur demeure plus fidèle que ses camarades aux enseignements de l'école. C'est là de la vraie sculpture française, curieuse des formes énergiques et élégantes et préoccupée en même temps d'exprimer une idée. M. Barrias a appris ou il suppose que, témoin du supplice d'un esclave, l'enfant qui devait être Spartacus fut subitement illuminé de l'esprit de révolte et se promit *in petto* d'affranchir ses frères. De cette conception est né un drame, ou du moins une scène un peu théâtrale. Debout auprès du supplicié, le jeune Spartacus tient convulsivement un poignard. La tête de l'esclave retombe sur l'épaule de l'adolescent, et, par un geste qui mêle de la tendresse à cette composition violente, la main du mourant cherche la main du vengeur futur. La fermeté de l'exécution ajoute beaucoup à l'intérêt de ce groupe; il y a dans la figure du vieil esclave des parties excellentes; le Spartacus a de l'énergie et de la jeunesse; son visage, son attitude, disent bien qu'il prend une décision irrévocable et qu'il est homme à tenir son serment.

Il est au Salon une œuvre plus intéressante encore, c'est la *Jeanne Darc*, de M. Chapu. La jeune pastoure est représentée lorsque, dans les champs de Domrémy, elle entend les voix mystérieuses qui lui parlent des batailles de l'avenir et du pays délivré. On retrouvera dans la *Gazette* de 1859 la gravure du tableau consacré au même sujet par Léon Benouville. L'œuvre du peintre et celle du sculpteur ne sont pas sans quelque parenté; toutefois, combien la figure de M. Chapu est mieux comprise et plus expressive! La tête est simple et belle. Jeanne est émue, mais sans emphase, et comme il convient à l'humble fille qui accomplira de très-grandes choses, sans se soucier de la rhétorique. Quelques emprunts faits aux miniatures du xv^e siècle auraient permis à M. Chapu d'habiller son héroïne d'une façon plus rigoureusement exacte; mais il avait besoin d'un costume qui épousât la forme du corps; d'ailleurs il ne cherchait ni l'anecdote ni l'archaïsme : il voulait faire une Jeanne Darc sans date, telle qu'elle flotte à l'état de légende dans les souvenirs populaires. Il y a réussi; et son beau marbre, d'une exécution forte et serrée, est, avec le *Guerrier au repos* de M. Leenhoff, l'œuvre qui plaira le plus aux amis de la sculpture tranquillisée.

Quelque chose a pu nuire au succès de la *Jeanne Darc :* c'est l'autre statue qu'expose M. Chapu, une statue où l'on sent encore l'élève et qui semble dire que, malgré tout son talent, l'artiste n'est pas à l'abri des défaillances. M. Chapu a représenté Clytie, un peu avant la métamorphose : ce soir ou demain, elle sera une fleur : quant à présent, c'est une femme qui vient à peine de s'endormir dans la mort. Cette figure est sans originalité, et ce qui est fâcheux, c'est que les épaules et le dos

L'AME, PAR M. LOISON.

ont été empruntés à un modèle du galbe le plus pauvre et le plus chétif. Mieux avisé, M. Chapu n'eût exposé que sa *Jeanne Darc*, et le succès eût été complet.

Bien des choses pourraient aussi être dites à propos de la *Jeune Tarentine* de M. Schœnewerk. Vous connaissez cette belle fille : c'est Myrto, celle qu'André Chénier a chantée dans des vers charmants, la douce fiancée dont le blanc cadavre roulé par les flots jaloux est venu s'échouer sur un écueil. Dans l'histoire telle que M. Schœnewerk la raconte, le corps de la jeune fille ne s'est pas très-sculpturalement placé; la tête et les jambes sont en bas, le torse et les hanches font saillie; si bien que le regard ne peut l'embrasser dans son ensemble, et qu'au lieu d'une belle ligne décorative, on ne voit que des morceaux, très-remarquables d'ailleurs et très-bien venus. Peut-être cette statue aurait-elle dû être exposée sans socle, au ras du sol : elle est faite pour être vue de haut. Les employés du ministère des Finances, dont les petites cages occupent la galerie supérieure, auront seuls pu jouir du spectacle, et l'on assure que plus d'un y a perdu la sérénité qu'exige une longue addition. Il est certain que la *Jeune Tarentine* a des beautés troublantes, et que l'œuvre serait tout à fait heureuse si l'effet optique, la grande loi de la silhouette générale, avait été mieux respecté par le sculpteur.

Dans la statue qu'il a intitulée l'*Ame*, M. Loison a réussi heureusement à exprimer le mouvement montant d'une figure nue qui se débarrasse de ses derniers voiles et qui prend son essor vers le ciel. Cette poétique idée est naturellement symbolisée sous la forme d'une femme : jamais la figure d'un homme n'aurait pu représenter cette chose légère et qui obéit si complaisamment au souffle de toutes les brises. Il paraît, du reste, que l'*Ame* dont M. Loison nous raconte le voyage n'a pas trop souffert dans notre vallée de larmes : elle a conservé une enveloppe assez bien portante et elle est très-savamment modelée. Nous reproduisons cette statue, bien digne des œuvres remarquables que nous devons déjà au ciseau de M. Loison.

Nous sommes obligé, ayant déjà parlé trop longtemps, d'abréger un peu notre revue. Mais nous devons citer une figure de bronze, *la Source*, que M. Charles Pêtre a modelée pour la ville de Metz, qui y sera d'autant mieux accueillie, qu'elle est d'un style bien français.

Nous rappellerons aussi le *Corneille* de M. Falguière; mais, persistant dans notre opinion, nous ne voyons pas pourquoi l'auteur a donné de si grandes dimensions à son *Ophélie*, qui n'est qu'un portrait : c'est là de la sculpture d'étagère : une statuette suffisait. Un jeune artiste, dont l'illustration est encore incertaine, M. Captier, a fait en plâtre un

*Mucius Scævola,* qui témoigne de fortes études. La *Bethsabée,* de M. Jules Blanchard, n'est également qu'un modèle : elle sera charmante lorsqu'elle se sera incarnée, gracieuse et souple, dans le marbre qui l'attend. Enfin l'*Histrio* de M. Ludovic Durand, à bon droit récompensé d'une médaille, a séduit les juges par l'élégance du type et la délicatesse du modelé.

Nous parlions tout à l'heure des œuvres françaises. Quel plus aimable exemple pourrions-nous citer, que la *Psyché* de M. Carrier? Nue, une draperie retombant sur ses épaules, la jeune curieuse est assise sur un fût de colonne, laissant pendre ses petits pieds d'enfant, et tenant à la main la lampe éteinte dont elle aurait mieux fait de ne se point servir. L'Amour a fui, et elle regrette le bonheur perdu. Sa mélancolie, un peu boudeuse, a des grâces infinies. M. Carrier, qui a tant de fois fait preuve d'esprit et qui abonde en inépuisables caprices, a traité avec la plus grande délicatesse le jeune corps de cette petite désolée.

Nous arrivons aux sculpteurs pittoresques, aux purs décorateurs, aux archéologues; mais nous ignorons dans quelle catégorie il faut classer M. Carpeaux, l'auteur d'une machine compliquée et maladive, les *Quatre Parties du monde soutenant la sphère.* Ce groupe, destiné à surmonter une fontaine, n'est pas rassurant. Il représente quatre femmes sauvages et mal nourries, qui s'égayent hors de propos et, la main dans la main, dansent une folle sarabande, sous prétexte de porter une sphère qu'elles vont laisser choir. Le jardin du Luxembourg, où le catalogue veut placer cette sauterie dégingandée, en sera médiocrement embelli. M. Carpeaux, disons-le bien vite, a autre chose que de la gaieté : il a le sentiment du portrait, et il expose un buste excellent de M. Gérôme. Ce bronze, où le caractère du modèle est ingénieusement étudié, est surprenant de vie ; il s'agite, il respire, et la liberté de l'exécution y prend de superbes allures.

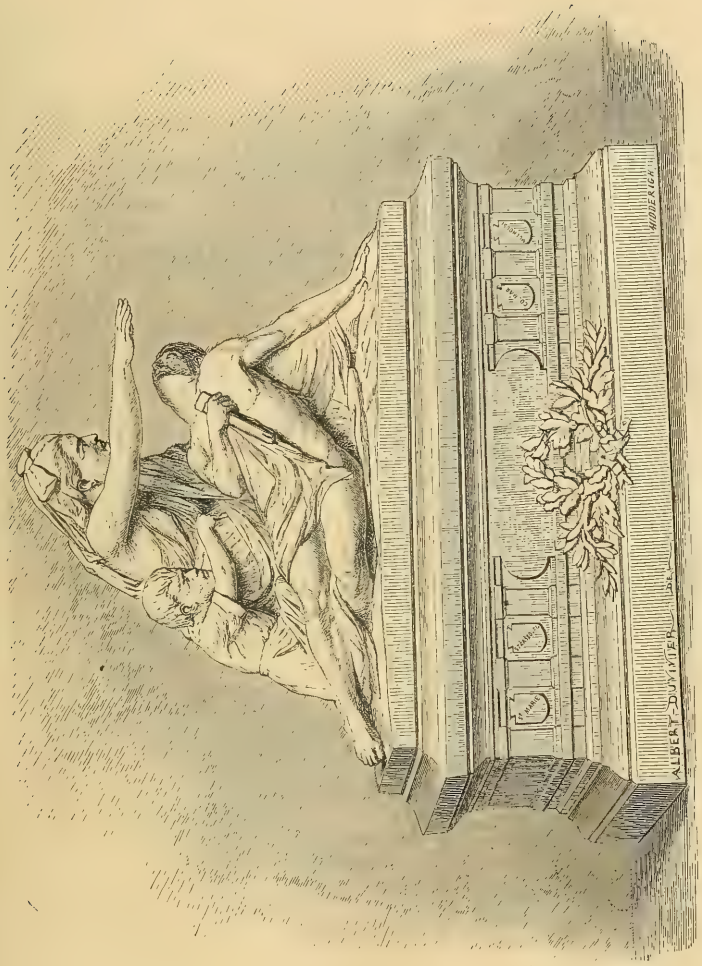
Il nous souvient que M. A. Jacquemart exposa en 1869 une statue équestre de Louis XII. Examinée au point de vue de l'histoire, cette statue nous parut appeler quelques critiques. Par des raisons impossibles à deviner, le sculpteur avait étrangement flatté ce bon roi, qui devait avoir une certaine préoccupation de l'idéal, puisqu'il passa une partie de sa vie à se marier, mais qui n'était pas beau. Le même sujet est repris aujourd'hui par M. Pascal, et la vérité nous est rendue. M. Pascal connaît ses classiques. Il n'a pas ignoré la médaille exécutée en 1499 par l'orfèvre Lepère, et il nous donne un Louis XII dont la laideur fait notre joie, car elle est absolument ressemblante. Le roi monte un cheval harnaché et caparaçonné à la mode des dernières années du XV^e^ siècle : tous les détails du costume sont étudiés avec le zèle le plus scrupuleux sur les monuments du temps, mais ici l'archéologie n'est pas stérile et

glacée; chez M. Pascal le sentiment de l'histoire fait bon ménage avec le sentiment de la vie, et, comme il l'a montré tant de fois, l'auteur du *Louis XII* mêle toujours beaucoup d'art à sa science.

Indépendamment des bronzes que nous avons pu citer en passant, quelques autres mériteraient de nous arrêter. Il y a de la grâce, et un curieux parti pris d'élégance tourmentée dans un petit groupe de M. Barrias, *la Fortune et l'Amour*. La figure principale est svelte, et même un peu allongée, à la Parmesan. La *Dalila* de M. Mercié est aussi une intéressante fantaisie. Mais tout cela est bien rétrospectif. M. Bartholdi nous ramène aux choses vivantes, aux émotions d'hier et d'aujourd'hui dans son groupe de bronze, *la Malédiction de l'Alsace*. On en connaît la donnée. Une femme, que symbolise sa coiffure, et plus encore le caractère de la tête et le geste, jure, sur le corps d'un fils expirant, que la justice aura son tour, et qu'il est des haines éternelles. La violence de l'attitude, ce long bras étendu, qui est toute l'expression du groupe, disent assez que le sentiment du droit survit aux injustes défaites, et que rien ne guérira la blessure. M. Bartholdi, à qui l'Alsace doit déjà plusieurs monuments remarquables, a traité avec tout son cœur ce poignant sujet.

Dans une mesure plus calme, mais avec le même désir de consoler la patrie, M. Chatrousse a groupé Vercingétorix et Jeanne Darc se donnant la main à l'ombre d'un drapeau qui fait pyramider la composition. C'est comme un dialogue des morts à l'adresse de ceux qui vivent. L'auteur, dont le talent a déjà fourni ses preuves, dédie ce projet de monument aux martyrs de l'indépendance nationale.

Des bustes excellents décorent le jardin de l'exposition. On ne nous demandera pas d'en dresser la liste complète. Un des plus charmants est le portrait de M^me^ V..., par M. Franceschi. La séduction réside ici dans la simplicité de l'œuvre, qui a quelque chose d'intime et de réservé. Pas de fleurs, pas de bijoux; des bandeaux un peu bouffants sur le front, des lèvres que caresse le souffle de la vie et des yeux d'une inexprimable tendresse, c'est tout. Le travail du marbre est d'ailleurs des plus délicats, et le détail surabondant ayant été éliminé, les chairs se modèlent avec beaucoup de réalité et de souplesse. Un buste de jeune fille, de M. Vital Dubray, est aussi d'un charme très-pénétrant. Une ressemblance soigneusement étudiée, l'intimité du caractère, et une exécution à la fois ferme et caressée, recommandent le buste de M. Thiers, par M. Carrier. On peut citer aussi, tout en se réservant le droit de les discuter, le portrait de lady Wallace, par M. Le Bourg, et un buste de femme que M. Hiolle a taillé finement dans le marbre, mais qui repose sur une base bien bizarrement découpée.




LA MALÉDICTION DE L'ALSACE, PAR M. BARTHOLDI.

Nous croyons qu'il faudra se souvenir de l'exposition de sculpture en 1872. Des œuvres telles que le *Guerrier au repos* de M. Leenhoff, le *David* de M. Mercié, la *Jeanne Darc* de M. Chapu et le groupe de M. Barrias, ne sauraient passer inaperçues dans les annales que nous écrivons chaque jour sous la dictée des artistes. Par la diversité du sentiment auquel elles se rattachent, ces productions donnent la mesure de la liberté véritablement sans entraves que l'art a su conquérir. La peinture, — nous l'avons montré, — bénéficie aujourd'hui des mêmes franchises. Il n'y a pas une école, il y en a dix, et chaque maître combat à son gré sous le drapeau qu'il a choisi.

Ce n'est pas sans un long effort, ce n'est point sans de pénibles luttes que ce résultat a été atteint. Parmi ceux qui profitent à l'heure présente du droit de travailler librement et d'obéir à l'idéal préféré, tous ne savent pas combien il a fallu combattre pour conquérir, pied à pied, jour par jour, le droit de peindre et de modeler à sa guise. Mais les vieux se souviennent encore de la grande bataille et ils frémissent parfois à la pensée des coups qu'ils ont portés ou des horions qu'ils ont reçus. Grâce à leur vaillance, grâce au progrès, lent mais sûr, qui s'est fait dans l'esprit public, le terrain est désormais déblayé ; la voie s'étend largement ouverte ; il ne nous est pas défendu d'être spirituel, émouvant ou sublime. Et plaise à Dieu que le principe d'autorité, qui est chargé, comme on sait, de sauver les peuples et qui s'en acquitte avec de si tragiques maladresses, ne s'avise plus jamais d'envahir le domaine des arts ! Les servitudes sont si lourdes, et il est si bon de respirer au grand air ! Soyons donc attentifs à garder nos conquêtes. Laissons l'artiste choisir librement son rêve, laissons-le s'exprimer à sa fantaisie dans le langage sincère qui est la formule de son idéal. Et vous tous, qui travaillez et qui pensez, si dans votre chemin vous rencontrez l'exception, la singularité, l'inédit, ne vous irritez pas ; prenez des attitudes respectueuses, ou attendez. Si ce n'est point votre cœur qui vous pousse à être fraternel, soyez tolérant par prudence. On ne sait pas ce qui peut arriver. La vérité a parfois un manteau qui empêche de la bien voir. Derrière les vapeurs confuses du matin, il y a l'aurore. L'hérésie qui vous épouvante est peut-être un dogme commencé.

PAUL MANTZ.

# LES PALAIS BRULÉS

## TUILERIES[1].

### XXV.

EAN Bullant, que la mort de Philibert De l'Orme faisait appeler à la direction de l'œuvre des Tuileries inachevées, n'était pas un nouveau venu dans ces sortes de grands travaux pour le compte des rois ou des princes.

Il n'avait guère moins de soixante ans, lorsqu'au mois de janvier 1570 il fut mandé par la reine[2]; et depuis longtemps déjà il était attaché au contrôle des bâtiments royaux. C'est lui qui, par lettres du 25 octobre 1557 et du 8 juin 1559, avait été commis pour en contrôler les dépenses[3]. Comme architecte toutefois, il ne semble pas qu'il y eût encore été employé.

Son temps s'était consacré, sinon tout entier, du moins pour la meilleure part, au service du connétable Anne de Montmorency. Il avait conduit pour lui, comme « maître maçon », — c'est le seul titre qu'il prenait sur les actes[4], — la construction du château d'Écouen, et, fidèle au pays, par souvenir de son seigneur, il n'avait plus quitté le village que ses travaux avaient doté d'une merveille.

C'est à Écouen qu'il écrivit, en 1561, ce curieux *Recueil d'horlogio-*

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. IV, 2e période, p. 450 et 466, et t. V, p. 97 et 309.

2. *Archives de l'art français,* t. VI, p. 317.

3. Léon De Laborde. *La Renaissance des arts,* t. I, p. 453, 456.

4. *Archives de l'art français,* t. VI, p. 308.

*graphie, fabrication et usage des horloges solaires*[1], dont il devait se souvenir, on le verra tout à l'heure, pour un des ornements des Tuileries ; et, trois ans après, en 1564, cette *Règle généralle d'architecture de cinq manières de colonnes,* qu'il mit aussi en pratique dans l'achèvement du palais de la reine mère.

A la mort du connétable, qui fut tué, comme on sait, à la bataille de Saint-Denis, en 1567, son fils, le duc François de Montmorency, garda près de lui Bullant, qui lui avait dédié son dernier ouvrage, mais ne le mit pas, à ce qu'il semble, très-activement en travail. Le tombeau du connétable, dont l'exécution pour l'église de Montmorency n'aurait pas dû souffrir de retard, ne paraît même pas lui avoir été immédiatement commandé. Ce n'est que dix ans après qu'il dut l'entreprendre ; aussi quand il mourut, le 10 octobre 1578, le laissa-t-il inachevé[2].

Il était donc en janvier 1570, au moment où s'ouvrait la succession de Philibert De l'Orme, pour la direction des travaux des Tuileries, en pleine disponibilité pour la prendre, comme l'y appelait la reine mère.

Quelle y fut sa part de travail? On a quelque peine à la distinguer, tant il sut bien en agencer, en accorder l'ordonnance avec celle des parties déjà achevées. Il est toutefois à peu près hors de doute qu'on lui doit le pavillon de l'aile méridionale et la mise en train des travaux pour celui qui fait pendant à l'aile du nord.

On se rappelle ce qu'avait terminé De l'Orme : le pavillon du milieu, ses deux étages, son dôme et ses édicules.

Il y avait joint de chaque côté deux corps de logis, beaucoup plus bas, dont le toit ne s'élevait pas plus haut que le premier étage du pavillon central, et qui, construits en retrait du côté du jardin, avaient permis qu'une double galerie, avec double terrasse, soutenue par des arcades plein cintre à pilastres ioniques très-ornés, pût y être adossée.

Ces deux galeries, où De l'Orme avait, comme au pavillon du milieu, prodigué les marbres rares, les devises de la reine et les emblèmes, dans les frises et sur les pilastres, restèrent longtemps ce qu'il les avait faites. Le remaniement du palais sous Louis XIV n'y gâta presque rien. Les façades en retrait sur les terrasses subirent une surélévation d'étage, dont elles furent alourdies, mais les terrasses mêmes n'eurent pas à souffrir.

On a pu les voir, l'une, celle du nord, jusqu'à ce moment du règne

1. Sur le titre de ce livre, il fut moins modeste que sur les actes ; il s'y qualifia « architecte de haut et puissant seigneur monseigneur le duc de Montmorency, pair et connétable de France », à qui du reste la dédicace était adressée.

2. *Mémoires de Castelnau,* t. II, p. 510.

de Louis-Philippe, où les journaux poussèrent tant et de si beaux cris, lorsqu'une galerie couverte la remplaça ; l'autre, celle du midi, jusque sous le second empire, quand la galerie parallèle, que les réclamations de l'opinion avaient fait retarder, l'eut, elle aussi, remplacée.

Les arcades du rez-de-chaussée, devenues des fenêtres ou des portes, ne furent pas touchées. Aujourd'hui encore on peut les voir, mais en ruine, avec les cannelures ébréchées et les volutes rongées de leurs pilastres, où pas un des marbres qui s'y enchâssaient n'est resté.

Le pétrole a détruit la partie de l'œuvre de Philibert De l'Orme, qui était peut-être demeurée la plus intacte, et qu'en son temps et sous les règnes qui suivirent on avait le plus admirée.

Un poëte du temps de la Ligue, — qui, lui aussi, dans ce palais où chaque siècle apporta sa ruine, fut témoin de ravages terribles, mais moins pourtant que ceux qui viennent de l'anéantir, car ils s'étaient pris au jardin bien plus qu'au palais même, — se consolait des arbres abattus et des ombrages détruits, en voyant qu'auprès de ces ruines, qui pouvaient, elles au moins, se réparer d'elles-mêmes, l'œuvre de De l'Orme restait debout, avec la grâce encore inaltérée de ses portiques aux emblèmes de la reine, de ses arcades et de ses terrasses :

Double portail de marbre et de jaspe eslevé,
Où l'honneur d'une Reine et le chiffre est gravé,
. . . . . .
Terrasse dont le faix gist dessus des pilliers,
D'une façon exquise, en beauté singuliers,
D'où sans sortir dehors on voit aux jardinages
Le monde qui s'esbat et les prochains bocages. . . [1].

## XXVI.

Le palais, réduit aux proportions où semble l'avoir laissé Philibert De l'Orme, c'est-à-dire n'ayant que son dôme central avec ses deux ailes en terrasses, ne pouvait passer pour complet. Il y fallait au moins, pour mettre un peu d'équilibre dans les parties, deux pavillons d'angle dont la masse fît contre-poids à celle du pavillon du milieu.

C'est à ce travail d'achèvement nécessaire que s'employa Bullant.

Le trouva-t-il tracé, ou du moins indiqué dans le plan de celui auquel il succédait, et sa tâche y fut-elle de faire exécuter bien plutôt que de

1. Les *Essais poétiques* de Guillaume du Peyrat, gentilhomme lyonnois. Tours, 1593, in-12, Élégie XI^e.

créer lui-même? C'est probable. On y sent une autre main, mais non une inspiration différente. On y devine l'artiste qui complète et qui, pour donner carrière à son originalité, transforme quelques ornements et surtout en ajoute d'autres, au risque de faire un peu surcharge, comme il arriva ici; mais il nous semble qu'on n'y trouve pas l'artiste qui invente de toutes pièces, se fait un plan et le suit.

C'est celui de De l'Orme, avec ses deux ordres du pavillon central, l'ionique au rez-de-chaussée et le corinthien au premier étage, que Bullant reprend et continue. Seulement, comme il est maître expert en l'art d'agencer, de dégager et d'orner les colonnes, à ce point qu'il a fait, six ans auparavant, un livre qui en donne « les règles générales... en cinq manières », il cherche à se distinguer par où il excelle. Presque partout Philibert De l'Orme n'avait mis que des pilastres; partout, au contraire, Bullant met des colonnes. L'art de l'ornement, dont il était allé chercher des leçons jusqu'en Italie, était aussi son fait. Il s'y complaît dans ce que De l'Orme lui a laissé à faire. Ne pouvant davantage puisque le plan est dressé, il orne et il enjolive; n'ayant pas à créer la trame, il invente la broderie.

Il n'est pas un coin qu'il ne décore : entre les colonnes il agence des niches dont le fronton renversé supporte l'écusson royal; entre les fenêtres, qu'il entoure de guirlandes et qu'il surmonte de couronnes fleurdelisées, tandis que De l'Orme, plus sobre, s'était contenté pour les siennes d'un simple cadre et d'un fronton armorié, il étale de larges et hauts cartouches, ornés à outrance, et surmontés aussi de couronnes que soutiennent des statuettes accoudées.

Tout cela n'était qu'œuvre de détail, où les dessins du maître pouvaient suffire, et qui le laissait libre, une fois qu'il les avait livrés à des ouvriers de choix. Nous n'avons donc pas été surpris de voir que Bullant ait pu, même pendant la première année de sa direction des travaux aux Tuileries, se donner d'assez longues vacances à Écouen, où il avait laissé sa femme et ses enfants. Nous l'y trouvons durant tout le mois d'août, c'est-à-dire dans la plus belle saison de l'ouvrage. Il y est deux fois parrain [1], le 13 et le 29.

L'année suivante, à la même époque, il y revient encore, mais pour un intérêt qui le touche de plus près : une fille, qui est son septième enfant, vient de lui naître, et messire Guillaume de Chapponay, « juré du roy en l'office de maçonnerie, contrôleur des bâtiments de la roynemère », chargé en particulier de la dépense des Tuileries, sous l'ordon-

1. *Archives de l'art français*, t. VI, p. 310.

nancement de Pierre de Gondi, évêque de Paris et intendant des mêmes bâtiments, lui a fait l'honneur d'être le parrain et de devenir ainsi son compère [1].

A ce moment — 7 août 1571 — les travaux sont assez avancés pour que celui qui les conduit et celui qui les contrôle aient pu s'en distraire.

Au mois de mai précédent, il ne restait plus à faire que les combles et les toitures. Afin d'y pourvoir, la reine avait obtenu de son fils, à la date du 5 et du 12, des lettres patentes « portant commission au maître des eaux et forêts de Clermont en Beauvoisis », pour qu'il eût à faire couper et à lui livrer « vingt arpents de bois de haulte futaye » [2].

La déclaration d'emploi s'y trouvait très-formellement faite. On y lisait, entre autres choses : « Comme pour parachever et rendre en sa perfection le pallais et maison que la royne, nostre très-honorée dame et mère, fait bastir aux Thuilleries lès nostre ville de Paris, il soit besoing d'avoir et recouvrer une bonne quantité de boys pour faire la charpente de la couverture et autres ouvraiges requis et nécessaires au dict pallais, etc. »

A la fin de juillet, c'était chose faite, Bullant et messire de Chapponay pouvaient déclarer les Tuileries, sinon achevées, il s'en fallait en effet de beaucoup encore, du moins habitables en quelques parties, et se donner le loisir d'un voyage à Écouen. La reine et son fils, en même temps, se préparaient de leur côté à prendre possession du palais.

Les environs n'en étaient pas très-sains. Il venait toujours de la butte Saint-Roch, où les porchers du marché aux pourceaux continuaient à faire parquer leur bétail en pleines immondices, des émanations fort peu salubres. Le roi les craignit, et avant d'avoir à en souffrir dans son nouveau logis, il fit écrire au prévôt des marchands afin qu'il prît, dans ces parages pestilentiels, les mesures d'assainissement nécessaires « pour ce que, disait sa lettre en date du 30 juillet 1571, nous espérons aller de bref loger au palais des Thuileries, où sans doubte lesdictes voieries et immondices, que l'on mène au dit marché, y engendrent un très-mauvais air. »

Le prévôt s'empressa-t-il de faire ce que lui commandait le roi ? La butte Saint-Roch fut-elle assez déblayée d'immondices pour que le palais voisin ne craignît plus d'être empesté et pût recevoir ses hôtes, la reine et son fils ? Nous en doutons. Malgré l'intention si formellement annoncée dans sa lettre, Charles IX en effet ne vint pas aux Tuileries et sa mère ne les habita pas davantage.

1. Archives de l'art français, t. VI, p. 309.
2. *Collect. Delamarre*, Mss. de la Bibliot. nat., t. CXXXI, p. 93-94.

## XXVII.

On s'est bien des fois demandé pourquoi, après tant de dépenses, Catherine de Médicis avait brusquement renoncé à cette habitation ; pourquoi elle ne vint pas même s'y installer ?

Les uns, comme Loys Guyon en ses *Diverses leçons*, ont allégué de sa part je ne sais quel accès assez inattendu d'humilité et de repentance ; les autres, tels que l'ambassadeur Lippomano, n'ont vu là qu'une affaire de dépit par manque d'argent : Catherine ne voulant pas habiter un palais qu'elle était hors d'état de pouvoir achever ; enfin il en est qui, comme Mézeray, se sont rejetés sur ses idées superstitieuses, et ont prétendu que la cause de sa répugnance venait de Saint-Germain-l'Auxerrois, qui était la paroisse du palais, et dont ses astrologues avaient déclaré que le voisinage lui serait funeste.

Il n'y a dans tout cela, suivant nous, que fausses suppositions ou légendes. Les nouvelles dépenses que Catherine fit aux bâtiments, à l'hôtel du petit Nesle, où nous l'allons voir transporter ses fantaisies et ses prodigalités de bâtisseuse, prouvent qu'en cela, comme dans tout le reste, ni le repentir ni l'humilité, quoi qu'en ait dit Loys Guyon, ni le dépit, faute d'argent, quoi qu'ait allégué Lippomano, ne lui étaient venus.

Quant au dire de Mézeray sur Saint-Germain-l'Auxerrois, il ne se soutient pas davantage : le Louvre était bien plus près que les Tuileries de l'église fatale, et l'on sait que Catherine l'eut très-longtemps pour demeure, même après qu'elle eut renoncé au palais plus éloigné que ce voisinage, disait-on, lui faisait fuir.

A notre avis, les raisons qui firent que la reine et son fils s'abstinrent de venir loger aux Tuileries sont beaucoup plus simples, beaucoup plus naturelles. Au dernier moment, comme il arrive toujours, quand une installation semble prête, on s'aperçut qu'il serait malsain d'habiter le nouveau palais, à cause de la voirie trop voisine : ce que le roi fit écrire au prévôt nous en est une preuve. Peut-être aussi vint-on à se dire qu'en ces moments de trouble ce ne serait pas un séjour très-sûr.

Les démêlés avec les huguenots persistaient, malgré la paix de 1570, si bien nommée « boîteuse et mal assise ». Des bandes continuaient à tenir la campagne et inquiétaient les environs de Paris. Or le nouveau palais, il est bon de se le rappeler, n'était pas dans la ville.

Quoi qu'on eût fait pour l'y mettre, en étendant jusqu'au delà de

son parc l'enceinte bastionnée dont Charles IX avait posé la première pierre en 1566, mais qui, en 1618, attendait encore qu'on l'achevât, il se trouvait réellement toujours en dehors de Paris presque ouvert, très-facilement accessible à tous les coups de main que voudrait tenter quelque huguenot d'aventure contre la reine mère et le roi, s'ils avaient l'imprudence d'y loger.

L'insalubrité d'une part, et de l'autre le peu de sécurité, furent donc, suivant nous, les vrais motifs qui les firent renoncer aux Tuileries, du moins comme demeure d'habitude et continue.

Nous verrons qu'autrement ils ne répugnèrent pas à y venir.

Le parc immense, avec ses ombrages, où se perdait l'air malsain des environs, et ses retraites cachées, leur en fit souvent un pied-à-terre de plaisance, ou de conspiration. Catherine de Médicis trouvait que ses complots et ses fêtes n'étaient que plus à l'aise dans ce palais à l'écart ; mais pour elle-même, pour sa propre personne, il lui fallait plus de sûreté, quelque séjour mieux à l'abri, moins en dehors.

Un vaste et solide hôtel, enceint de hautes et fortes murailles, et au cœur même de Paris, lui semblait une précaution de sauvegarde nécessaire. Elle se le donna tout près du centre le plus populeux, mais aussi le plus croyant de cette ville, qui était alors la plus catholique du royaume.

La Halle aux blés nous marque la place de ce nouveau palais, qui ne disparut qu'au siècle dernier.

## XXVIII.

Bullant y avait suivi la reine, avec la charge de tout diriger dans les constructions.

Il n'en reste rien que la charmante colonne, construite pour être l'observatoire des astrologues de Catherine, et qui, après avoir orné, pendant deux siècles, de son fût élégant et svelte le coin de l'une des cours du palais mystérieux, se trouve aujourd'hui si étrangement adossée à la rotonde d'une halle.

Bullant, dont l'art délicat ne revit plus guère, à Paris, que dans ce débris inespéré, s'était consolé par ces constructions nouvelles de l'abandon de ses chères Tuileries, où il n'avait presque rien commencé et presque rien fini.

Des deux pavillons, en effet, qu'il avait eu l'espoir d'y construire tout entiers, un seul, celui du midi, était debout, et l'autre sortait à peine de terre.

On ne l'avait pas laissé en faire davantage, mais c'était assez pour que sa marque y restât comme artiste et comme savant.

Une des façades du pavillon, qu'il avait pu bâtir de la base au faîte, regardait le midi ; il en profita pour y appliquer, avec ses complications les plus ingénieuses, un des cadrans dont son *Recueil d'horlogiographie* expliquait le secret.

Il était à la fois solaire et lunaire. Le soleil y marquait les heures du jour et « les rays de la lune... les heures de la nuit ».

C'était, avec l'escalier à vis de Philibert De l'Orme dans le pavillon du milieu, ce que la curiosité toujours un peu badaude des Parisiens admirait le plus aux Tuileries : colonnes, frises, sculptures, ne leur étaient rien ; après le fameux escalier, le cadran était tout.

Notre poëte de tout à l'heure, du Peyrat, ne l'a pas oublié dans son élégie, et il faut voir comme il s'en émerveille.

Admirable quadran où, soit jour ou soit nuict,
La lune ou le soleil de toutes parts reluit,
Marquant quelle heure il est, et dont la forme ronde
Fait voir en un quadran mille quadrans au monde.

Malgré toutes ces admirations, ce fut, des travaux et des inventions de Bullant aux Tuileries, ce qui disparut d'abord.

Sous Henri IV déjà le cadran n'existait plus.

On avait dû le détruire lorsque la galerie qui rattacha le pavillon de Flore, alors tout neuf, aux Tuileries de Catherine de Médicis vint se souder sur la façade même où il s'étalait.

C'est maintenant de cette galerie et de ce pavillon, qui furent la part d'Henri IV, son appoint dans la construction des Tuileries, qu'il nous reste à vous faire l'histoire.

ÉDOUARD FOURNIER.

*(La suite prochainement.)*

LES

# BEAUX-ARTS A BORDEAUX

## I.

La Société des amis des arts. — Les anciennes académies, dont l'action était répandue sur toute la France, ont été remplacées au commencement de ce siècle par l'Institut qui, en raison de son incomplète organisation, ne peut exercer aucune influence sur la province. Le rôle des sociétés des amis des arts est donc de remplacer les académies en fortifiant le goût des beaux-arts et en s'occupant de toutes les questions qui s'y rattachent. Nées de l'initiative privée, elles répondent à un besoin évident, et l'appui qu'elles peuvent dans certaines occasions réclamer de l'autorité est d'autant plus légitime qu'elles n'ont aucun caractère officiel, qu'elles sont l'organe de l'opinon publique et que, composées de membres qui ne sont point salariés, mais qui au contraire fournissent une cotisation volontaire, les vœux qu'elles expriment sont nécessairement désintéressés. Aussi l'autorité leur accorde-t-elle parfois des subventions qui ont pour but d'encourager les arts par leur intermédiaire. Sous l'empire,

la Société des amis des arts de Bordeaux recevait de la liste civile une allocation annuelle de mille francs. La liste civile étant supprimée, l'allocation a disparu. Non-seulement elle n'a pas été remplacée, mais le conseil général du département, qui donnait habituellement une subvention de quinze cents francs, a cru devoir la supprimer aussi. Nous ne croyons pas que les membres du conseil général aient eu, de parti pris, l'intention de faire moins que leurs devanciers; mais ils ont eu le tort de ne pas se renseigner suffisamment sur la manière dont les choses se passent dans les pays où l'initiative privée est en honneur. Ils auraient vu que les autorités s'associent toujours aux efforts des associations libres, lorsque celles-ci présentent un caractère d'utilité publique.

Nous avons en France une habitude déplorable, c'est d'appeler dédaigneusement *arts d'agrément* les arts du dessin, qui, par leurs applications à l'industrie, forment une partie si importante de la richesse publique. En présence des efforts considérables que font les États-Unis et l'Angleterre pour entrer en lutte avec nous dans les produits qui relèvent de l'art, nous devrions comprendre qu'il nous faut des efforts équivalents pour maintenir notre supériorité dans les choses du goût.

Après les épreuves que la France vient de traverser, nous trouvons bien naturel que l'on tente des économies, mais c'est à tort qu'elles portent sur un ordre de productions qui est pour notre pays une source de fortune. Nous devons au contraire redoubler d'activité, et c'est ce qu'a parfaitement compris la Société des amis des arts en reprenant, dès cette année, le cours de ses expositions. Malgré quelques désertions fâcheuses, cette société s'est mise en mesure de donner une impulsion qui a été suivie par les particuliers.

| | |
|---|---|
| En définitive, la Société a acheté pour. . . . . | 21,660 francs. |
| les amateurs. . . . . | 37,170 — |
| la ville. . . . . | 27,000 — |
| Ce qui fait un total de. . . . . | 85,830 francs. |

Ce résultat, qui dépasse certainement de beaucoup ce qu'on pouvait attendre après les deux années qui viennent de s'écouler, est dû à l'activité de quelques membres de la Société des amis des arts, et notamment de son infatigable vice-président, M. Charroppin. Nous voudrions néanmoins que la Société ne se bornât pas à organiser des expositions de peinture et à encourager la vente des tableaux, mais qu'elle fût mise à même d'étendre sa salutaire influence sur l'enseignement des beaux-arts et sur les collections publiques qui, ainsi que nous le verrons tout à l'heure, laissent trop à désirer.

## II.

L'Exposition et les envois de Paris. — La Société des amis des arts, pour donner le plus grand éclat à son exposition, s'adressa non-seulement aux artistes résidant à Paris, mais encore sollicita de l'administration centrale des beaux-arts le prêt de quelques tableaux importants appartenant à l'État. Suivant la promesse qu'elle en reçut, une place d'honneur fut réservée aux deux célèbres œuvres d'Henri Regnault, le *Maréchal Prim* et l'*Exécution sans jugement*. L'opposition absolue que mit M. Regnault père à laisser voyager ces toiles, qui avaient été vendues sous la condition expresse qu'elles entreraient de suite au musée du Luxembourg, a empêché l'administration de répondre aux espérances des Bordelais. Le livret indiquait encore une aquarelle de Regnault, *Intérieur de harem*, que Mlle Geneviève Bréton, à qui elle appartient, devait prêter pendant la durée de l'exposition, et les habitants de Bordeaux se proposaient de couvrir de fleurs le buste de l'artiste placé près de son œuvre. Par suite de motifs qui nous sont demeurés inconnus, l'aquarelle ne vint pas plus que les tableaux, et comme eux ne figure que sur le catalogue. La gloire de Regnault n'en sera pas diminuée, car ses œuvres sont acquises à la postérité ; mais nous comprenons l'amer désappointement de la ville de Bordeaux qui n'a pu apporter son tribut d'admiration au jeune artiste mort pour notre pays après avoir été une des illustrations de notre école.

A défaut des tableaux de Regnault, l'administration des beaux-arts a prêté à l'exposition de Bordeaux la *Vérité*, de M. Lefèvre, l'*Apollon et Midas*, de M. Émile Lévy, l'*Hamadryade*, de M. Bin, et de M. Philippe Rousseau une nature morte qui n'a encore figuré nulle part et qui n'est même pas vernie. Mais ce dernier tableau est une reproduction identique de celui que l'on voit au Salon de cette année, et le titre est le même sur les deux livrets : *les Confitures*. *Le Déjeuner frugal*, du même artiste, est aussi une toile de valeur par sa dimension comme par sa qualité : elle a été acquise par la Société des amis des arts. Le sujet est un fromage de Brie, accompagné d'un flacon de vin rouge et d'un morceau de pain bis ; si frugal que soit ce déjeuner, il est néanmoins bien appétissant pour ceux qui aiment la bonne peinture.

Parmi les ouvrages envoyés par des particuliers, nous devons citer en première ligne les *Cuirassiers de Waterloo*, une des toiles les plus importantes d'un artiste regretté, Hippolyte Bellangé : quand nous avons visité l'exposition, la ville était en pourparlers pour en faire l'acquisition.

La *Naissance d'Homère*, par M. de Curzon, le *Combat* et une *Scène des Croisades*, par M. Henri Lévy, la *Jeune Fille de Thèbes*, par M. Landelle, et un petit tableau religieux de M. Gustave Moreau, le *Christ descendu de la croix*, appartiennent au genre historique ; mais les petits sujets intimes et les paysages forment la part la plus nombreuse des envois de Paris. Comme nous devons étudier spécialement les artistes bordelais, nous citerons seulement pour leur donner acte de présence la *Chute* et le *Clown*, de M. Beyle, l'*Enfance du mousse*, de M. Feyen-Perrin, l'*Intérieur de cuisine*, de M. Ribot, la *Prière en Auvergne*, de M. Berthon, les excellentes scènes rustiques de MM. Jundt, Antigna, Leleux, les paysages de MM. Corot, Jules Dupré, Harpignies, etc., et pour la sculpture un buste en marbre par Carpeaux, deux terres cuites de Carrier-Belleuse, un cerf en bronze par Vidal, etc. On sait que les statues de grande dimension ne figurent que rarement aux expositions de province, à cause des difficultés du transport.

En général les peintres dont le nom figure sur le livret de l'exposition de Bordeaux sont les mêmes qui forment le contingent habituel d'un Salon à Paris ; mais, à part quelques exceptions, leurs œuvres n'offrent pas une valeur artistique équivalente. Cela tient à ce que la plupart des tableaux qui vont en province y sont envoyés par des marchands, et non par les artistes eux-mêmes, qui bien souvent ignorent que la toile qu'ils ont vendue figure à une exposition. Pour Paris chacun fait un effort, et donne la mesure la plus élevée de son talent, tandis qu'en province on trouve la peinture courante, celle que chacun peut voir à la vitrine des marchands, et non celle que l'artiste a caressée dans ses rêves et dans son atelier. Les artistes font un tableau en vue du Salon de Paris, mais en dehors de cela ils sont obligés de travailler pour le marchand qui leur impose son goût et se sert des expositions provinciales comme d'un étalage pour ses marchandises. Si, au contraire, chaque tableau était fait en vue de sa perfection intrinsèque et envoyé aux expositions, à mesure qu'elles ont lieu, l'artiste n'y perdrait rien, puisqu'il vendrait directement sans avoir recours au marchand, et l'art y gagnerait assurément beaucoup.

## III.

LES ARTISTES BORDELAIS. — Si nous regrettons que les artistes laissent trop souvent aux marchands le soin de s'occuper des expositions de province, que dirons-nous de ceux qui, étant natifs de Bordeaux, devraient tenir à honneur d'y être représentés d'une manière digne

UN CHEMIN A ARÈS (GIRONDE)

Imp. A. Salmon, Paris

d'eux? Comment se fait-il, par exemple, que Mlle Rosa Bonheur, dont Bordeaux est fier à juste titre, n'ait à l'exposition qu'un petit dessin d'une insignifiance absolue? Il est vrai qu'elle n'expose pas davantage à Paris, et que tous ses tableaux vont en Angleterre, qui est le seul pays où l'on puisse les voir. Nous trouvons tout naturel qu'un artiste vende ses tableaux où il veut; cependant, serait-il si difficile de se réserver le droit d'en exposer un ou deux dans sa ville natale, quand on sait que ce seul acte de présence serait pour cette dernière une joie et un bienfait? Car, outre le bonheur qu'auraient les Bordelais à glorifier le talent d'un compatriote, il n'est pas douteux que tout ce qui contribue à rehausser l'éclat d'une exposition sert en même temps à développer le goût des arts dans la cité.

Nous ne dirons pas que la *Dernière Heure d'un vieux solitaire* soit un ouvrage indigne de son auteur, M. Lewis Brown, car c'est une bien vive et spirituelle pochade; mais enfin notre brillant peintre de chasses et de scènes militaires aurait pu assurément se faire représenter par un tableau plus important. M. Brown est, comme Mlle Rosa Bonheur, membre correspondant de la Société des amis des arts de Bordeaux. Comment ces deux artistes pourraient-ils dire à leurs confrères : « Notre ville natale prépare en ce moment une exposition qu'organise une société dont nous faisons partie, et c'est en son nom que nous vous prions d'y envoyer vos œuvres; seulement nous, nous croyons pouvoir nous dispenser d'y envoyer les nôtres, malgré l'avantage que notre pays pourrait y trouver? » M. Diaz, qui est aussi membre correspondant, est du moins représenté d'une manière qui ne laisse rien à désirer.

Si maintenant nous voulons chercher quelle est la valeur artistique des artistes résidant à Bordeaux, nous sommes heureux de constater que leurs œuvres suffiraient pour rendre l'exposition intéressante. Un grand nombre d'entre eux ont une réputation qui n'est pas encore sortie des murs de la ville; mais il en est quelques-uns qui se sont fait connaître avantageusement à Paris, et d'autres qui ne tarderont pas à obtenir la même notoriété.

Nous commencerons par M. Léonce Chabry, qui obtient cette année à Bordeaux un succès mérité. Les tableaux qu'il a envoyés à l'exposition montrent tous, bien qu'à des degrés différents, un vrai tempérament de peintre. Quand il fait un effet de neige, comme dans l'*Attelage flamand*, ou un effet d'orage, comme dans les *Rochers de Saint-Georges de Didone, par une mer basse*, nous le voyons préoccupé avant tout des valeurs de ton modifiées par l'air ambiant, et des relations de chaque détail avec la gamme générale du tableau. Cette qualité d'ensemble

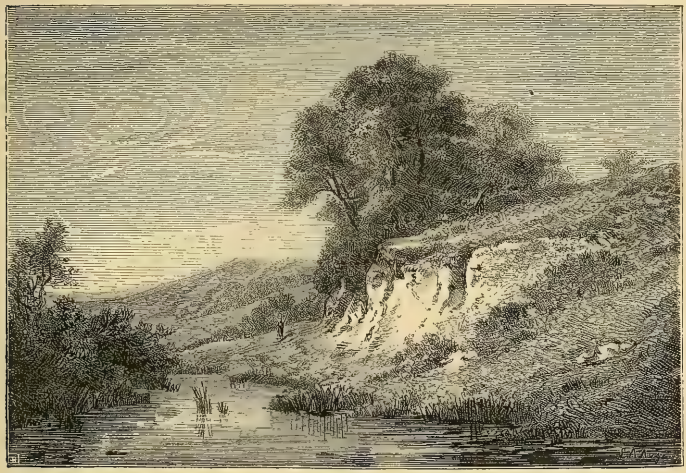
nous a surtout frappé dans *un Chemin à Arès* (*Gironde*), toile remarquable, dont l'artiste a fait une eau-forte qui nous dispense de décrire la composition. Pourtant, ce que la gravure ne peut rendre, c'est le charme du ton qui captive par son harmonie et sa franchise.

Si M. Chabry nous paraissait un artiste ordinaire, nous pourrions nous borner à dire tout le bien que nous pensons de son tableau; mais le genre qu'il semble vouloir adopter nécessite une observation. Dans un paysage où les animaux sont tout petits, et où ils n'apparaissent que pour affirmer la note champêtre, on peut se tenir pour pleinement satisfait s'ils contribuent par l'aspect à l'harmonie générale de l'effet. Du moment où ils prennent une proportion plus grande, ils doivent être peints avec un caractère plus déterminé et plus individuel, et si le troupeau est supposé près du spectateur, il devient le point essentiel et comme la clef de voûte du tableau. Ce que nous demandons à M. Chabry, ce n'est pas une recherche plus minutieuse du détail, mais une observation plus intime de la forme et de l'allure; nous admettons volontiers que des moutons s'associent par une certaine teinte verdâtre à la coloration générale des herbes et du feuillage, mais il nous semble que le peintre, quand il obtient ce résultat par un glacis monochrome, se prive ainsi des ressources puissantes de la diversité. Tous ces animaux qui passent en bêlant doivent différer entre eux, et le rayon de soleil qui les dore, frappant en plein celui-ci, effleurant seulement la toison de celui-là, dessinant par mille formes capricieuses la silhouette des ombres qu'ils projettent l'un sur l'autre, ajoute la gaieté rayonnante de ses teintes à l'aspect varié des animaux. Eh bien, cette vie et cette variété, qui est le propre du troupeau, cette vibration, qui est le propre de la lumière, le grand art consiste à les traduire sur la toile, comme a su le faire Troyon, comme l'ont fait avant lui les grands maîtres, dont il faut continuer la tradition et recueillir l'héritage. On nous trouvera peut-être bien exigeant envers M. Chabry; mais le tempérament que dénotent ses tableaux nous en impose la nécessité; sa ville natale compte sur lui, et, si on a raison de ne pas lui marchander les applaudissements, on a droit aussi d'attendre de lui de nouveaux efforts; entre un bon tableau et un beau tableau, entre une œuvre estimable et une œuvre de maître, il y a une distance que nous le croyons de force à franchir.

Les ouvrages de M. Baudit étaient connus à Paris depuis longtemps lorsque cet artiste est venu demeurer à Bordeaux, et nous ne surprendrons personne en disant que les trois toiles qu'il a envoyées à l'exposition fixent l'attention des visiteurs. La *Côte de l'île Sainte-Marguerite,*

*près Cannes*, qui est placée dans la salle d'entrée, est peut-être la plus remarquable pour la puissance du ton et la force de l'exécution ; mais la *Lisière d'un bois dans les Landes* présente une impression de grandeur sauvage qui pourrait, aux yeux de quelques-uns, lui faire donner la préférence. M. Baudit est un dessinateur correct et précis, et c'est une qualité qui n'est pas commune dans le Midi.

M. Auguin est un des artistes qui font le plus d'honneur à la ville de Bordeaux, où il est en grand renom et où il a formé déjà plusieurs



UNE BELLE JOURNÉE DE JUIN
Par M. J.-A. Auguin.

élèves distingués. Disciple de M. Corot, il lui a emprunté une certaine rêverie douce et tranquille qui exclut les notes turbulentes et les effets à grand orchestre. Néanmoins, il en diffère beaucoup par le mode d'exécution, car, au lieu de noyer ses tons et de les fondre l'un dans l'autre, il applique sa touche franchement et avec une décision qui aurait beaucoup de puissance si elle était moins uniforme. M. Auguin sait allier heureusement le ton gris des rochers avec le vert franc de la prairie ; il sait perdre les bois dans la brume douce d'un ciel toujours pur et refléter dans l'eau limpide les bosquets bien nourris de feuillage. Il se circonscrit volontiers dans un petit coin de la nature, qu'il traduit avec amour, cherchant avant tout la placidité de l'aspect et la sérénité calme

de l'ensemble. Le tableau dont nous donnons la gravure représente *une Belle Journée de juin* et appartient à M. Maure-Taillebois. C'est un coin de la Saintonge, un paysage agreste et lumineux dont la Flore est l'églantier et l'immortelle sauvage, qui croît sur le plateau des calcaires argentés par les vieux lichens. Les tableaux de M. Auguin sont peints d'après nature et ont un accent de sincérité qui séduit; mais ils présentent entre eux une certaine monotonie, et on aimerait à voir dans l'articulation des arbres une plus grande précision de formes.

M. Auguin possède une qualité que nous apprécions singulièrement; il a des élèves qu'il conduit devant la nature, et dont il sait diriger les études sans leur imposer sa manière. Parmi ceux-ci nous devons signaler M. Cantegril, jeune artiste que la critique parisienne appréciera un jour, et sur l'avenir duquel les Bordelais comptent beaucoup. Dans ses tableaux, et notamment dans le *Lever de lune près d'Arcachon* et le *Souvenir d'Alsace*, par un effet de neige, nous avons trouvé un amour sincère de la nature, et nous félicitons l'artiste d'avoir su dissimuler son exécution au point de ne montrer que son impression, qui est très-personnelle. La facture est au contraire trop apparente dans les tableaux de M. Pradelles, qui nous paraît confondre l'énergie avec la brutalité. Nous ne nions pas l'excellent parti que certains paysagistes ont su tirer de l'emploi du couteau à palette, mais la touche ainsi posée doit exprimer un accent, et elle perd cette qualité quand on la retrouve partout également. Nous devons encore signaler parmi les paysages les *Environs de Bordeaux*, de M. Faxon, le *Brouillard dans les Landes* et le *Bois*, effet d'hiver, de M. Claveau, les tableaux de MM. Coutaut, Sebilleau, Dutasta, de M^lle^ Sprenger et de M. Drouyn, qui est un archéologue en même temps qu'un peintre.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que des paysages; il faut en effet reconnaître que les artistes bordelais qui peignent la figure sont rares, et que la plupart d'entre eux font peu de frais d'imagination pour composer leurs tableaux. Il y a certes de bonnes choses dans les *Fugitifs*, de M. Antony Serres, mais les réminiscences de gravures n'y sont pas assez dissimulées. Le *Jeune Mobile frappé par une balle*, de M. Antoine Gibert, est l'ouvrage d'un homme qui sait peindre; pourquoi le sujet n'est-il pas présenté d'une façon plus heureuse? Nous devons signaler ici un ancien pensionnaire de la ville, M. Louis Priou, qui pourra prétendre à un rang honorable parmi nos peintres de genre, quand il sera plus préoccupé de l'ensemble et de la composition. Son *Piffcraro* debout devant un escalier de la Renaissance est une excellente toile qui présente des morceaux tout à fait remarquables, la tête notamment.

Mais si bonne que soit une étude, elle n'est pas un tableau, et M. Priou a trop de talent pour se contenter de copier exactement un modèle pittoresquement habillé qui est venu poser dans son atelier. Le portrait d'enfant du même artiste doit être rangé parmi les bonnes toiles de l'exposition ; malheureusement le paysage n'est pas en harmonie avec la figure. Enfin nous devons mentionner l'excellent morceau de peinture réaliste que M. Salzedo intitule : *Étude d'après un fort de la halle;* nous regrettons seulement qu'un artiste qui peint de cette manière se borne à une étude au lieu de nous donner un tableau.

Dans la salle des dessins et gravures, il faut nous arrêter en passant devant les aquarelles de M. Benassit. La *Grand'garde* et le *Clairon blessé* sont de petites scènes très-bien comprises ; du même auteur nous nous garderons bien d'oublier une excellente étude intitulée : *la Vague.*

Nous ne surprendons personne en disant que les fusains de M. Maxime Lalanne attirent particulièrement l'attention. Le caractère poétique de ses paysages leur prête un charme qui séduit surtout les esprits rêveurs. M. Lalanne est d'ailleurs un des rares artistes qui se soient préoccupés de rendre les impressions grandioses de la montagne. L'écueil que n'a évité presque aucun des peintres qui ont cherché à rendre les paysages des Alpes est la sécheresse, vers laquelle les entraîne la nature même du site qu'ils reproduisent. Des montagnes coniques couvertes de rochers anguleux et de sapins aux formes hérissées et pointues peuvent impressionner le touriste par leur immensité, mais dans les représentations le caractère de grandeur disparaît généralement pour ne laisser voir que la dureté du détail. Noyant les montagnes dans des brumes qui en adoucissent les angles, comme dans ses *Souvenirs de Savoie,* M. Lalanne a très-habilement dissimulé la sécheresse des formes qu'il avait à rendre. Cependant nous ne pouvons quitter cet artiste sans lui adresser un reproche. Comment se fait-il que nous soyons obligé de rappeler aux Bordelais que M. Lalanne est un excellent graveur, bien qu'il n'ait pas jugé à propos de leur donner cette année un échantillon de son talent? Ils seront assurément fort aises de savoir que leur compatriote est goûté au palais des Champs-Élysées ; mais peut-être auraient-ils préféré l'applaudir eux-mêmes. Quand donc les artistes comprendront-ils qu'il est de leur intérêt autant que de leur devoir de répondre aux efforts des sociétés de province, pour répandre dans le pays entier le sentiment et le goût des beaux-arts?

## IV.

L'Enseignement des beaux-arts. — Si l'on examine dans son ensemble le mouvement artistique des peintres bordelais, on remarque avec une certaine surprise que le paysage prend chez eux une importance tellement absorbante, que les autres genres de peinture y sont à peine cultivés. Ainsi, tandis que les terrains sauvages des landes et ses forêts de pins trouvent de nombreux et habiles interprètes, la peinture de mœurs y est presque aussi rare que la peinture de grand style. Il semble que les artistes ne sont point frappés par la vie propre du pays, par ce qui constitue sa véritable physionomie, l'habitant. Moins favorisées que la Bretagne, l'Alsace ou les pays basques, les provinces qui avoisinent la Garonne n'ont pas eu jusqu'ici le don de passionner les peintres, et ceux qui sont établis à Bordeaux demandent leurs sujets de tableaux aux paysages environnants et ne portent aucunement leur attention sur le village, l'habitation, la vie intime du cultivateur, ses travaux, ses fêtes, ses habitudes. C'est une lacune, et si nous en voulons rechercher la cause, nous la trouvons dans l'insuffisance de l'enseignement : c'est au même motif qu'il faut attribuer l'absence de grande peinture et l'absence de sculpture. Les jeunes artistes bordelais, qui ne rencontrent pas dans les écoles de la ville le moyen de faire des études sérieusement suivies, s'adonnent tous au paysage, non par choix, mais par nécessité. Ce n'est que par l'étude rigoureuse de la forme humaine que l'artiste donne à son esprit les habitudes de précision dans le dessin, et c'est précisément là ce qui manque à l'école bordelaise.

Une réforme dans l'enseignement du dessin est d'autant plus urgente à Bordeaux, qu'il a été autrefois beaucoup plus complet qu'aujourd'hui. On nous a communiqué un petit livre imprimé il y a bientôt cent ans : les « Lettres patentes et statuts pour l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture (civile et navale) de Bordeaux, du 25 mai 1780. » J'en recommande la lecture à ceux qui parlent à tout propos du progrès ; ils verront ce qu'était autrefois l'enseignement dans une grande ville et ce qu'il est devenu.

Au XVIII^e siècle, l'enseignement des beaux-arts à Bordeaux avait lieu sur une grande échelle : sept peintres, quatre sculpteurs, un graveur et deux architectes se partageaient les cours. On comptait parmi eux des artistes distingués, tels que le peintre Taillasson et l'architecte Bonfin ; il y avait en outre un cours de perspective et un cours d'anatomie : ce dernier devait être fait par l'un des maîtres en chirurgie de

Bordeaux. Les professeurs-artistes étaient nommés par l'Académie et par voie de concours. Il y avait des concours entre les étudiants, et, pour en augmenter l'importance aux yeux des jeunes gens, les lauréats voyaient figurer leurs ouvrages dans l'exposition des beaux-arts qui avait lieu chaque année. L'école de dessin de Bordeaux est bien loin aujourd'hui de l'organisation qu'elle avait il y a près d'un siècle. L'étude de l'architecture n'existe plus, la perspective et l'anatomie ne sont plus démontrées par des professeurs spéciaux, l'enseignement de la sculpture n'existe que de nom, et celui de la peinture est à refaire.

Au reste, la nécessité d'établir à Bordeaux un enseignement sérieux pour les beaux-arts est tellement évidente, que l'administration n'a pu s'empêcher de l'admettre en principe. Seulement toute réforme paraît avoir été ajournée jusqu'à la construction du musée.

## V.

Collections publiques. — Un musée n'est pas seulement un lieu de délassement pour le promeneur, c'est avant tout un établissement consacré à l'étude, et, sous ce rapport, la ville de Bordeaux est assurément une des plus mal pourvues de France, non pour les collections, qui sont très-intéressantes, mais à cause du sans façon vraiment déplorable avec lequel on les traite. Il est inconcevable que la municipalité bordelaise n'ait pas encore mis fin à un état de choses impardonnable pour une grande ville, et sur lequel il est de notre devoir d'appeler l'attention du public et des artistes.

Au commencement de ce siècle, la ville de Bordeaux possédait huit tableaux; sous le premier empire, le gouvernement lui envoya quarante-cinq toiles, et, depuis cette époque, le musée s'est considérablement accru par divers legs et achats. Après avoir subi plusieurs déménagements, la collection fut installée dans la mairie, dont les salles n'étaient nullement disposées pour la recevoir. Aussi M. Clément de Ris, dans son livre sur les musées de province, s'élève contre la mauvaise organisation de celui de Bordeaux, et déjà, en 1845, le *Magasin pittoresque* s'indignait qu'une pareille collection fût traitée avec tant de négligence. Les Guides du voyageur tiennent tous le même langage, et l'on peut voir dans les Itinéraires de M. Joanne le mauvais effet que produit sur les touristes l'insouciance des autorités municipales pour les richesses que la ville renferme.

Jusqu'en 1862, toutes les plaintes étaient demeurées inutiles; aucune promesse n'avait été remplie, les espérances avaient été déçues.

A cette époque, les salles qui contenaient les tableaux, n'étant pas aménagées convenablement pour un musée, un incendie qui se déclara vint causer des dégâts considérables et entraîna la destruction de plusieurs toiles importantes, entre autres celle d'un grand tableau de Delacroix qu'il ne fut pas possible de sauver.

On pouvait croire que ce désastre aurait du moins pour effet de hâter la construction d'un musée définitif : il n'en fut rien ! On construisit pour loger les tableaux une baraque en bois dans les jardins de la mairie, et ce fut tout. Depuis cette époque, le musée eut à souffrir un second incendie, ce qui ne fait assurément pas honneur à la surveillance exercée par les autorités locales. Aujourd'hui, les tableaux ne sont plus dans la baraque en planches qui avait été construite pour eux, et qui, par suite des événements, a dû être employée à resserrer des équipements militaires. Obligées de subir un nouveau déménagement, les collections ont trouvé un asile provisoire dans le local où la Société des amis des arts faisait ses expositions annuelles. C'est une petite galerie dans une situation ravissante, le long du jardin public, mais dont la dimension est tout à fait insuffisante pour le musée de la ville. Aussi les toiles sont placées presque au ras du sol, au risque d'être sans cesse heurtées par les passants. Dans celles qui sont au-dessus, on voit fréquemment le cadre de l'une empiéter sur sa voisine, de façon à masquer les pieds des personnages et les signatures. Les murs de la salle étant trop petits, il a fallu mettre des tableaux adossés l'un à l'autre dans le milieu de la galerie qui est par elle-même assez étroite, de sorte qu'il n'y a aucun recul pour les apprécier à une distance convenable. En somme, on se croirait dans le magasin d'un brocanteur plutôt que dans le musée d'une grande ville, et l'on ne peut adresser aucun reproche au conservateur pour la disposition des tableaux, parce qu'il était matériellement impossible de s'y prendre autrement.

Cet état de choses est très-préjudiciable aux études des jeunes artistes qui viennent copier les tableaux de maîtres, et il est également impossible d'étudier l'art au point de vue de son histoire, car il n'y a point de livret. L'ancien catalogue n'est plus dans le commerce, et il est d'ailleurs loin d'être complet, puisque le musée contient deux cents numéros qui n'y figurent pas. Le concierge en a gardé un exemplaire qu'il *prête* à tour de rôle aux étrangers qui visitent le musée.

L'administration des beaux-arts dispose à l'heure où nous écrivons d'un certain nombre de tableaux à la veille d'être répartis entre divers musées de province, et il paraît que Bordeaux est désigné pour plusieurs toiles importantes. Comme nous supposons que l'administration

des beaux-arts est mise, par ses inspecteurs, au courant de ce qui se passe, nous espérons bien qu'elle ne livrera aucun tableau à l'édilité bordelaise avant que celle-ci se soit mise en mesure de les loger. Une ville comme Bordeaux a certes le droit de bénéficier des richesses artistiques de la nation, mais c'est à la condition de les entourer de plus de sollicitude qu'elle n'en a eu jusqu'ici.

Outre sa collection de tableaux, la ville possède une riche galerie d'antiquités et d'objets d'art disposée dans des salles attenantes à la bibliothèque ; mais une partie de son local vient d'être affectée à l'école de droit récemment fondée à Bordeaux. C'est ainsi que la salle d'entrée sert de vestiaire aux professeurs, qui déposent leurs robes et leur bonnets dans les vitrines consacrées aux antiquités égyptiennes. Les pauvres petits dieux égyptiens sont relégués dans un autre endroit, où on les voit tristement pressés les uns contre les autres, et manquant de l'espace strictement nécessaire pour étudier la forme, le caractère et la destination de chacun d'eux. Bien entendu il n'existe aucun catalogue guidant le visiteur dans ce dédale.

Un musée archéologique n'a aucune raison d'être s'il ne sert pas à l'instruction publique, et faute d'une notice explicative le scarabée égyptien, symbole de la génération divine et de l'immortalité de l'âme, n'est plus pour le visiteur qu'une variété du hanneton, et les petites chattes en bronze, qui sont probablement l'image de Pacht ou Bubastis, n'ont pas plus de valeur que le premier joujou venu. Même observation à l'endroit des nombreux sarcophages et fragments sculptés qui composent le musée des antiques, et qui offrent le plus grand intérêt au double point de vue de l'histoire générale et de l'histoire de l'ornement.

Les poteries anciennes, les verreries gallo-romaines, les bronzes et les objets très-nombreux qui proviennent des fouilles du département, pourraient former les premiers chapitres d'une histoire des arts appliqués à l'industrie dans la province, et la collection offre tous les éléments pour la continuer presque sans interruption jusqu'à nos jours. Bien peu de villes possèdent l'avantage de pouvoir ainsi constituer une histoire du travail. La collection de serrurerie formée à Bordeaux est infiniment précieuse sous ce rapport, puisqu'elle contient les anciennes pièces de la maîtrise. On sait que ces pièces qui, dans chaque ville, représentaient les chefs-d'œuvre de l'industrie à différentes époques, ont été presque partout disséminées ou détruites pendant la première Révolution. C'est une bonne fortune pour une ville de pouvoir offrir des échantillons de son industrie locale et montrer l'histoire de ses progrès et de ses défaillances. Le musée renferme un assez grand nombre d'émaux et de faïences, ainsi

que des meubles et des panneaux sculptés d'un grand intérêt. Mais ces faïences et ces meubles proviennent de différentes fabriques, et la provenance devrait en être indiquée sur un catalogue. Si la ville se décide un jour à grouper ces éléments divers, à accompagner les objets de notices propres à en faciliter l'étude, si elle fait enfin ce que les Anglais font partout depuis la création de leur célèbre institution de Kensington, son musée deviendra une de ses gloires, et elle aura rendu un service éminent au pays qui sent plus que jamais le besoin de porter son attention sur les beaux-arts appliqués à l'industrie.

Bien qu'un peu moins mal partagée que la collection des tableaux, la galerie d'archéologie et d'art appliqué ne peut rester dans l'état où nous l'avons trouvée. Les améliorations à faire étant subordonnées à un local convenable, la fameuse question du musée définitif revient naturellement.

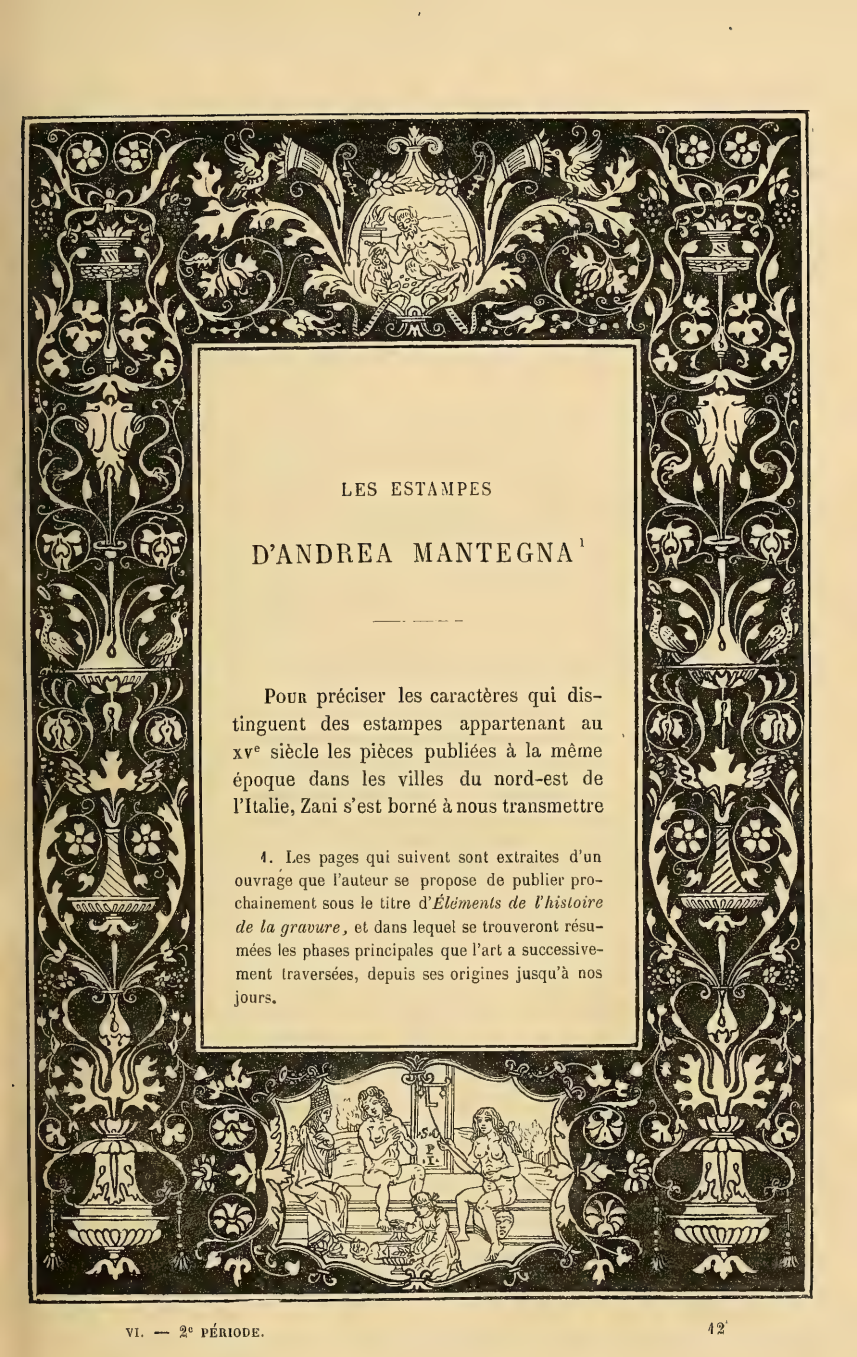
La ville de Bordeaux vient de faire cette année des acquisitions importantes pour enrichir son musée, et nous l'en félicitons; seulement il ne suffit pas d'avoir des tableaux, il faut que le public soit mis à même de les voir. Nous savons bien qu'on est disposé à ne reculer devant aucun sacrifice pour cela; mais ce qui navre le plus à Bordeaux, c'est qu'on ne peut même pas prêcher en faveur de la construction de ce pauvre musée si attendu, si désiré, pour lequel divers projets ont déjà été proposés en 1843, 1863 et 1866; on prêcherait des convertis, puisque tout le monde est d'accord sur la nécessité de le faire, et de le faire promptement. Seulement il y a un obstacle, toujours le même, devant lequel viennent se briser tous les efforts : c'est l'impossibilité où l'on est de s'entendre sur l'emplacement le plus convenable. Comme ces tergiversations durent depuis trente ans, il n'y a aucune raison d'espérer la fin de ce sempiternel provisoire. Nous qui sommes étranger à Bordeaux, nous n'avons pas d'opinion à émettre sur l'emplacement; néanmoins, si ces interminables indécisions devaient se prolonger, nous conseillerions à l'édilité bordelaise d'introduire dans les armoiries de la ville le fameux âne de Buridan, qui, placé entre deux bottes de foin également appétissantes, se laissa mourir de faim, faute d'avoir décidé sur laquelle il devait porter le premier coup de dent.

RENÉ MÉNARD.

---

Le Directeur-gérant : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1110]



LES ESTAMPES

# D'ANDREA MANTEGNA[1]

Pour préciser les caractères qui distinguent des estampes appartenant au XVe siècle les pièces publiées à la même époque dans les villes du nord-est de l'Italie, Zani s'est borné à nous transmettre

1. Les pages qui suivent sont extraites d'un ouvrage que l'auteur se propose de publier prochainement sous le titre d'*Éléments de l'histoire de la gravure*, et dans lequel se trouveront résumées les phases principales que l'art a successivement traversées, depuis ses origines jusqu'à nos jours.

l'observation suivante : « Il est très-certain, dit-il, qu'au temps des premiers essais de la gravure l'Italie vit se former deux écoles complétement différentes l'une de l'autre, l'école florentine et l'école vénitienne, car on peut réunir à celle-ci l'école de Padoue et l'identifier avec elle. En général, les gravures vénitiennes sont d'un travail fin, doux et moelleux (*pastoso*). Elles ne nous montrent chacune qu'un petit nombre de figures, tracées dans d'assez grandes proportions et dont les extrémités sont traitées avec un art admirable. Dans les estampes florentines, au contraire, le faire plus large a moins de douceur et de souplesse ; quelquefois même, il est un peu dur. Les figures, petites, apparaissent ici en grand nombre, et les extrémités n'ont pas autant de beauté [1]. »

Rien de plus vrai si, comme l'entend Zani, on se contente d'opposer aux premières gravures faites à Florence les gravures plus récentes dues à des artistes vénitiens, c'est-à-dire si, en accommodant un peu la chronologie aux besoins de la cause, on choisit pour termes de comparaison des œuvres séparées en réalité par l'intervalle de près d'un demi-siècle. Il est clair qu'en regard des pièces qu'a gravées Giulio Campagnola, par exemple, les nielles florentins ou les estampes de Baccio Baldini et de Botticelli feront d'autant mieux ressortir ce que la manière du maître vénitien a de souple et de « moelleux » ; mais Campagnola, contemporain de Giorgione, travaillait à une époque et dans un milieu où l'art était sorti déjà de la période d'apprentissage. Les graveurs nés à Venise vers la fin du XV^e siècle ne se trouvaient plus condamnés aux recherches et aux études toutes matérielles, à cette première épreuve du moyen que leurs devanciers, les artistes florentins, avaient dû tenter. Dès lors est-on bien fondé à constater simplement entre les deux écoles des différences quant à la méthode, sans tenir compte aussi de la différence des dates et des conditions dans lesquelles chacune de ces écoles a produit ses œuvres ? Que les anciens graveurs vénitiens se soient préoccupés du clair-obscur et de l'effet auxquels les graveurs florentins n'avaient nullement paru songer, qu'ils aient essayé de modeler les formes autrement que par des contours plus ou moins ressentis ou par quelques séries de tailles monotones, c'est ce qu'il est juste de reconnaître ; mais, en procédant ainsi, ils ne faisaient qu'exploiter à leur manière les découvertes d'autrui. Ils ne se fiaient pas si bien à eux-mêmes qu'ils prétendissent tout tirer de leur propre fonds, et si l'école vénitienne de gravure a dès le début sa physionomie particulière, il ne suit pas de là qu'elle ne

1. *Materiali per servire alla storia dell' incisione in rame e in legno*, p. 57.

reproduise rien des traits généraux de la race, des caractères communs à l'art italien tout entier.

En dehors des réserves que prescrirait ici la chronologie, le droit nous semble donc assez douteux de scinder ainsi en deux parts, de diviser, seulement au profit de Florence et de Venise, l'ensemble des travaux que nous ont légués les maîtres italiens primitifs. S'il est permis à la rigueur de confondre les graveurs padouans avec les graveurs vénitiens, faudra-t-il par surcroît mettre au compte de ceux-ci toutes les estampes faites à Modène, à Milan, à Bologne, à Vérone, avant la fin du xv^e siècle? En voulant, bon, gré mal gré, parquer dans ces étroites limites, dans cette unité à outrance, tant de talents et d'œuvres dissemblables, on n'arriverait, sous prétexte d'ordre, qu'au pêle-mêle et à la confusion; on tomberait à peu près dans la même erreur que celui qui, pour apprécier le mouvement littéraire de la Renaissance italienne, commencerait par annexer arbitrairement tous les champs de progrès aux territoires de Florence et de Rome, et classerait parmi les clients directs des Médicis ou des papes les écrivains et les lettrés ayant vécu sous le patronage des Montefeltro à Urbin, des Sforza et des Visconti à Milan, des Malatesta à Rimini.

Sans doute, il faut le redire, les graveurs du xv^e siècle qui travaillent à Venise ou dans telle autre ville plus ou moins éloignée de la Toscane ne s'isolent pas absolument des maîtres florentins. Comme les peintres, comme les sculpteurs, comme tous les artistes italiens de cette époque, ils gardent avec eux plus d'un trait de ressemblance; mais sous ces dehors de parenté, quelque chose se fait jour qui accuse certaines aptitudes particulières, certaines coutumes d'esprit dues à des influences toutes locales. Sans attribuer en ceci plus qu'il ne convient à la fatalité géographique, sans découper le domaine de l'art italien en circonscriptions infinies de municipalités ou de districts, on peut au moins maintenir quelques distinctions nécessaires et laisser à chaque groupe de talents, avec la propriété de ses terres, ses franchises originelles et les priviléges de son tempérament moral.

De tous les maîtres-graveurs qui, avant la venue de Marc-Antoine, réussissent ainsi à concilier certains progrès caractéristiques avec les exigences ou les traditions du génie national, le plus fortement inspiré comme le plus habile est, sans contredit, Andrea Mantegna. Nous n'avons pas ici à rappeler les titres de ce grand artiste dans l'ordre pittoresque proprement dit : les peintures décoratives et les tableaux de sa main qui subsistent ont une célébrité universelle. Depuis les fresques de l'église *degli Eremitani*, à Padoue, et le *Triomphe de Jules César*, au

palais de Hampton-Court, jusqu'à la *Madone entourée d'anges* dans l'église de Saint-Zénon, à Vérone, jusqu'à cette admirable *Vierge de la Victoire* conservée au Musée du Louvre, nombre de témoignages illustres continuent dans notre siècle la gloire du peintre qu'au temps de Raphaël comme, un peu plus tard, au temps de l'Arioste, on n'hésitait pas à placer « entre Léonard et Jean Bellin » [1]. Et cependant, comment indiquer les mérites du burin de Mantegna, sans emprunter au moins quelques exemples aux œuvres sorties de son pinceau? Tous les travaux du maître se relient si étroitement les uns aux autres, le sentiment, aussi bien que la doctrine qui les inspire, a un tel caractère de fixité et de conviction, qu'on ne saurait guère en apprécier à part chaque témoignage et subordonner ces intentions invariables à la diversité des moyens successivement employés.

Ce qui frappe avant tout dans les œuvres de Mantegna, qu'elles soient peintes, dessinées ou gravées, qu'elles aient pour thème les dogmes chrétiens ou les fictions mythologiques, l'histoire profane ou cette histoire de Judith que le maître a si souvent et si heureusement traitée, c'est un mélange singulier d'âpreté et de recherche ; c'est l'empreinte d'une émotion profonde, énergique, rude même, accentuant et violentant pour ainsi dire jusqu'aux délicatesses d'un style patiemment, curieusement travaillé. Rien de plus impétueux, de plus spontanément trouvé, de plus franchement pathétique que le geste de certaines figures ou l'expression de certains visages dans les compositions suggérées par les scènes suprêmes de la Passion ou par cet *idéalisme* philosophique dont le tableau conservé au Louvre, — *la Sagesse victorieuse des Vices,* — est un si précieux spécimen ; mais aussi rien de moins simple ni de moins facile en apparence que le choix et la combinaison des lignes accessoires, des détails et des accidents pittoresques au milieu desquels ces figures se dessinent. A côté des saintes femmes entourant le corps inanimé du Sauveur, comme auprès des êtres allégoriques personnifiant la majesté de la vertu ou les ignominies du vice, des rochers aux formes tourmentées et analysées sans merci, des coquilles minutieusement étudiées jusque dans leurs moindres stries, des plantes avec les plus fines nervures de leurs feuilles, des insectes même avec leurs anneaux ou leurs élytres, d'autres sujets épisodiques, d'autres menus phénomènes encore viennent compliquer l'aspect de la scène et en rapetisser, à ce qu'il semble, en morceler tout au moins le sens. Qui sait pourtant si, en associant aux images des faits sacrés ou des sentiments humains tant d'ac-

1. *Orlando furioso,* ch. XXXVIII, v. 10.

JUDITH

Estampe de Mocetto d'après Mantegna.

cessoires sans connexité apparente avec ces sentiments ou ces faits, Mantegna cédait uniquement à un caprice, au plaisir de reproduire aussi fidèlement que possible tel modèle bizarre, telle singularité minéralogique ou végétale qui avait séduit son regard ou tenté l'adresse de sa main? Un esprit de cette trempe ne devait guère se laisser surprendre par le hasard, et ce serait en apprécier bien mal les aptitudes que de lui attribuer une docilité toute passive, une soumission toute fortuite aux exemples offerts par la réalité.

Comment expliquer d'ailleurs, sinon par des intentions préconçues et systématiques, la persévérance avec laquelle Mantegna introduit dans tous les sujets qu'il traite ces éléments de composition plus ou moins étrangers aux caractères de la scène et à la signification générale qu'elle semblait naturellement comporter? S'agit-il de développer, non plus une donnée dramatique, mais un thème architectonique en quelque sorte; de nous montrer, suivant la tradition consacrée de tout temps en Italie pour les tableaux votifs, la Vierge et son divin fils trônant dans leur gloire au milieu de saints personnages : là encore le pinceau du maître multipliera à l'infini les ornements accessoires, et s'emparera, depuis les plus vulgaires jusqu'aux plus rares, de toutes les richesses que peuvent fournir les trois règnes de la nature. Des festons de verdure entremêlés de fleurs et de fruits, des oiseaux, des échantillons de marbres et de métaux précieux, viendront, — dans la *Vierge de la Victoire* par exemple, — encadrer le groupe sacré, et l'on verra, dans le même tableau, un cordon de perles auquel est suspendu un rameau de corail brut remplacer, au-dessus de la tête de la Madone, la couronne que les mains des anges soutiennent d'ordinaire en pareil cas.

Est-ce donc que ces objets ainsi rassemblés n'ont d'autre raison d'être que la fantaisie scientifique du peintre, d'autre fin que l'amusement des yeux? Est-ce qu'ils ne figurent auprès des types offerts à notre vénération qu'à titre de parure profane, de pur enjolivement? Nous croyons bien plutôt qu'ils tendent à confirmer le sens religieux de l'œuvre, à compléter les intentions que résument les parties principales; nous pensons qu'en procédant avec ce semblant d'irréflexion, ou tout au moins d'indépendance, Mantegna ne faisait que continuer à sa manière la poétique adoptée depuis longtemps par les miniaturistes. On se rappelle ces missels et ces livres de chœur dans lesquels les images du Sauveur, de la Vierge, et jusqu'aux scènes les plus lamentables de la Passion, n'apparaissent qu'entourées de ce que la nature a de plus riant, de plus aimable. Des chardonnerets, des lézards, des papillons, se jouent sur les marges de la page consacrée à la représentation de la *Cène* ou de la *Fla-*

*gellation*; des plantes délicates fleurissent au pied de la croix ou le long du sépulcre. On dirait que par ces oppositions étranges au premier aspect, par l'alliance de ces contraires, les miniaturistes du moyen âge ont voulu faire un double appel à la dévotion des hommes, et que, en regard des souffrances auxquelles un Dieu se condamna pour nous, ils ont jugé bon de montrer les joies pures et les richesses innocentes qu'il nous donne. Les audaces *naturalistes* de Mantegna ont vraisemblablement une origine analogue, comme l'excessive précision de son faire n'est peut-être qu'un nouveau témoignage de sa foi, un hommage de plus à la dignité morale des sujets et à l'excellence des enseignements qu'ils impliquent. « Chose étonnante! dit très-bien M. Charles Blanc, la peinture de Mantegna réunit deux qualités en apparence inconciliables, l'extrême fini du détail et la majesté de l'ensemble... Contrairement aux lois du grand art, aux lois du style, qui veulent la synthèse des formes et de vérité typique, c'est par l'analyse, ou plutôt malgré l'analyse des formes, que Mantegna imprime à son œuvre un caractère magistral[1]. »

Mantegna d'ailleurs n'avait garde de chercher le secret du beau dans la seule contemplation de la vie contemporaine, dans une étude à la fois passionnée et patiente des réalités familières. On sait quelle influence les exemples antiques exercèrent sur son imagination, sur son goût, et avec quelle ardeur il appliqua l'un des premiers à l'art les doctrines archéologiques qui avaient cours en Italie, au XV^e siècle, dans le monde des philosophes et des lettrés : sauf cette différence toutefois que là où les savants de profession et les *néo-platoniciens* amis de Laurent se contentaient d'un progrès tout extérieur, d'une réforme un peu pédantesque, il entendait, lui, s'approprier l'esprit des choses et restaurer le culte de l'antiquité, non comme une religion de parade, mais comme la condition fondamentale et la loi révélée de la vérité esthétique. De là ce caractère de bonne foi que le style du maître garde jusque sous les formes les plus expressément érudites, cet accent de sincérité qui en rajeunit ou en vivifie l'archaïsme; mais de là aussi quelque désaccord, quelque contradiction même, entre l'originalité des intentions personnelles et les moyens employés pour en châtier l'expression. Mantegna a beau prétendre sentir et pratiquer l'art à la façon des anciens, il n'en appartient pas moins, quoi qu'il veuille, à l'époque et à l'école des *quattrocentisti*, c'est-à-dire à ce groupe de novateurs naïvement éclectiques qui, tout en poursuivant l'unité du beau, s'accommodent, chemin faisant, des exemples particuliers qu'ils rencontrent, et dont les œuvres, à la fois consciencieuses et

1. *Histoire des peintres de toutes les écoles.* — ANDREA MANTEGNA.

incohérentes, associent dans un singulier pêle-mêle le portrait rigoureux au type idéal, le costume à la draperie, et la symétrie du bas-relief aux accidents multiples, aux mouvements saccadés de la ligne purement pittoresque.

Autant, et plus peut être, que ses tableaux, — parce qu'ici la monotonie du procédé matériel permet aux intentions mêmes de s'accuser sans équivoque, — les pièces gravées par Mantegna portent cette double expression d'une majesté presque compassée et d'une vivacité presque turbulente. A force de prétendre expliquer le vrai, elles n'en donnent souvent qu'une définition contrainte et comme surchargée de précision, de même qu'en répétant certaines formes du style antique elles ne réussissent pas à reproduire ce qui en est au fond le caractère essentiel et le principe, — la verve dans la sérénité. Si profonde qu'elle soit et si calme qu'elle veuille paraître, la science du maître padouan a quelque chose d'inquiet, de tourmenté, on dirait presque de convulsif, jusque dans l'interprétation des formes immobiles, jusque dans l'image de la tranquillité. Qu'est-ce donc, à plus forte raison, lorsqu'elle s'applique à des sujets dont les données semblent légitimer l'agitation des lignes, la violence des gestes, la brusquerie ou l'étrangeté des raccourcis! L'embonpoint difforme de la bacchante portée sur le dos d'un faune, dans la pièce connue sous le titre de la *Bacchanale au Silène*, la bizarrerie des types dégénérant en laideur dans le *Combat de Dieux marins*, ou en monstruosité voisine du grotesque dans les démons ailés qui gardent l'entrée des *Limbes*, — d'autres intempérances d'invention ou de goût, d'autres exagérations encore prouvent assez que, malgré son dévouement au *classicisme*, comme on disait alors, Mantegna ne savait pas toujours en discerner les vraies conditions. Avec la meilleure intention de se convertir tout entier aux doctrines antiques, il restait par plus d'un côté l'homme de son temps, le fils d'un siècle pour lequel l'expérience du beau se réduisait encore à un assez court apprentissage, et qui, un peu étonné au fond de ses nouvelles conquêtes, ne laissait pas de les étaler sans choix ou de les exploiter sans mesurer fort exactement les moyens aux occasions.

Il faut distinguer au surplus, lorsqu'on examine l'œuvre gravé de Mantegna, entre les compositions ou les figures inspirées au maître par les monuments de l'art grec et celles qui procèdent directement des exemples romains. Si les monstres trop peu terribles groupés dans la partie supérieure de la *Descente aux Limbes* ne sont qu'un souvenir assez maladroit des Harpies ou des Sirènes, si les lignes à la fois abondantes et fermes des bas-reliefs grecs n'apparaissent qu'outrées ou amaigries dans des contrefaçons telles que la *Bacchanale* et le *Combat de Dieux marins*,

en revanche les quatre estampes représentant le *Triomphe de Jules César* expriment chez celui qui les a faites une aptitude aussi remarquable à s'assimiler le style des sculptures romaines qu'à en affiner, pour ainsi dire, la majesté robuste par un mélange d'élégance moderne et de purisme tout personnel.

Ces quatre estampes, ou plutôt ces trois sujets, — car un d'entre eux, les *Soldats portant des trophées,* a été gravé deux fois par Mantegna [1], — ces trois épisodes du *Triomphe de Jules César* reproduisent, à quelques notables modifications près, une partie des peintures en forme de frise exécutées à Mantoue, de 1487 à 1492, pour la décoration du palais de Jean-François II, marquis de Gonzague, et transportées un siècle et demi plus tard en Angleterre, où elles furent acquises par Charles Ier. Les différences qui existent entre les compositions peintes et les gravures indiquent-elles que celles-ci ont été faites après coup, à titre de version corrigée, de seconde édition en quelque sorte, — ou bien, l'emploi du burin, en précédant le travail du pinceau, n'aurait-il été pour Mantegna qu'un moyen d'éprouver sa pensée et sa main, un simple procédé d'étude préalable ou d'esquisse? De ces deux opinions, la première a été soutenue par plusieurs écrivains estimant, contrairement à l'avis de Zani, que Mantegna n'a pu faire acte de graveur avant le temps de son séjour à Rome, c'est-à-dire avant une époque où l'exécution des peintures de Mantoue, forcément interrompue par le voyage du maître, était cependant assez avancée déjà. L'autre opinion, qui est celle de M. Passavant, se fonde sur un document conservé dans les archives de Mantoue et établissant que Mantegna se trouvait à Florence en 1466. Les exemples de Finiguerra et de Baldini devaient l'avoir mis en goût d'étudier les secrets du nouveau procédé, et dès lors on aurait le droit de conjecturer que, une fois de retour dans son pays, il n'attendit pas beaucoup pour essayer de la pratique.

Il nous semble, quant à nous, que le rapprochement des dates n'est pas tout dans une question de ce genre, et que, pour classer à leur rang les pièces en litige, le plus sûr est encore d'en comparer les apparences mêmes, d'en apprécier les caractères relatifs. Les fragments gravés du *Triomphe* ne peuvent être considérés comme une réforme des intentions exprimées ailleurs avec le pinceau, parce que chacun d'eux, loin d'accuser un progrès dans la cadence des lignes ou dans la combinaison des

1. D'abord sur une planche restée inachevée, puis, en contre-partie, sur une seconde planche qu'Antonio da Brescia ou quelque autre imitateur du maître a copiée à son tour, en restituant à la marche des personnages sa direction primitive, de droite à gauche.

détails, manque au contraire çà et là de cette harmonie, de cette plénitude pittoresque qui recommande la composition prétendue originale. Si le graveur s'était proposé de censurer, en la reproduisant, l'œuvre du peintre, par quelle erreur de goût en aurait-il précisément retranché ce qui prêtait le moins à la critique? Les lacunes ou les imperfections, au point de vue de l'agencement, que présentent les estampes, prouveraient donc, à notre avis, qu'elles n'ont pas eu pour modèles directs les peintures : et, d'un autre côté, comment admettre que, pour se préparer à l'exécution de celles-ci, pour en tracer les esquisses, Mantegna ait choisi un moyen aussi insolite que la gravure, un instrument aussi rebelle et aussi neuf entre ses doigts que le burin? Peut-être arriverait-on à tout concilier en supposant qu'il ne fit ces estampes ni à titre d'études préliminaires, ni à titre de repentirs, mais simplement pour publier, en dehors de toute autre préoccupation, quelques dessins de sa main qui lui avaient servi ou dont il avait compté se servir à l'époque où il décorait les murs du palais de Mantoue. Deux de ces dessins, conservés aujourd'hui dans la bibliothèque Ambrosienne à Milan, justifieraient au besoin l'hypothèse et permettraient d'attribuer ainsi aux fragments gravés du *Triomphe* une signification jusqu'à un certain point indépendante des explications contradictoires que les érudits ont successivement données.

Nous parlions tout à l'heure de la bonne foi avec laquelle Mantegna cherchait dans ses travaux à mettre d'accord ses aspirations archéologiques et les suggestions de son propre sentiment. Nulle part ces efforts de conciliation ne se montrent plus sincères et n'aboutissent à des résultats plus heureux que dans ce long cortége de figures dont l'ordonnance symétrique rappelle celle des bas-reliefs de l'Arc de Titus, en même temps que certaines particularités d'ajustement ou de physionomie, certaines combinaisons imprévues, révèlent l'âge véritable de l'œuvre et l'indépendance instinctive de celui qui l'a conçue. Veut-on des exemples : que l'on jette les yeux sur ce groupe d'hommes chargés de butin qui, dans la série des fragments dont se compose toute la scène, remplit le champ de la troisième planche, et, spécialement, sur ce jeune soldat marchant au premier plan, sans fléchir sous le poids du lourd trophée qu'il supporte : figure héroïque par la fierté de la tournure et cependant traitée avec une délicatesse exquise; figure imposante comme une statue antique, expressive comme une peinture chrétienne, et dont la beauté complexe semble participer à la fois des formes solides de l'*Antinoüs* et de la grâce mystique d'un saint Georges. Ailleurs, un adolescent assistant du grand prêtre, un *camillus* tenant le vase sacré qui renferme les parfums, s'avance, avec un mélange de pétulance gracieuse et de dignité

dans la démarche, à côté des bœufs destinés au sacrifice, tandis que derrière les sénateurs, des éléphants richement caparaçonnés, sur le dos desquels se dressent des candélabres et des *lamptères*, d'autres figures, d'autres objets encore complètent la composition et achèvent d'en décorer l'aspect. Partout l'expression de la magnificence pittoresque et de la majesté, mais d'une majesté sans emphase, d'une magnificence sans désordre; partout aussi les témoignages de cette science du style antique dont Mantegna avait reçu les premiers éléments dans l'atelier de son maître, Squarcione[1], et que plus tard il s'était appliqué sans relâche à approfondir ou à développer. Ce n'est pas qu'ici,—non plus que dans les tableaux de la même main,— le goût personnel s'efface sous l'érudition ou que cette érudition soit toujours infaillible. Le savant chez Mantegna ne domine pas si bien l'artiste que les inspirations de celui-ci n'interviennent qu'à un titre secondaire là même où l'intention archéologique est le plus évidente. Certaines licences dans l'interprétation des monuments, certaines anomalies dans le rapprochement des détails ou des types, montrent bien les priviléges qu'entend garder ou les erreurs que peut commettre cet esprit tout entier en apparence à l'étude imperturbable

1. On sait que Francesco Squarcione, — à qui, soit dit en passant, Vasari donne à tort le prénom de Jacopo, — dirigeait à Padoue une école nombreuse d'où sortirent, entre autres peintres de mérite, Niccolo Pizzolo dont on a quelquefois confondu les tableaux avec ceux de Mantegna lui-même, et le Bolonais Marco Zoppo. Squarcione avait beaucoup voyagé en Italie et en Grèce. Il s'était formé, chemin faisant, une collection de fragments antiques, d'études dessinées d'après les plus belles statues et d'exemplaires moulés en plâtre que, une fois revenu dans sa ville natale, il donnait pour modèles à ses élèves plus volontiers que ses propres ouvrages, « attendu, dit Vasari, qu'il ne se croyait nullement le premier peintre du monde ». Squarcione n'était pas tel en effet, mais, — les tableaux de sa main qui subsistent à Padoue en font foi, — il était du moins un des plus habiles de son époque. En tout cas il avait le goût trop pur et l'esprit trop cultivé pour s'être rendu coupable, dans le domaine de la gravure, de l'œuvre grossière que plusieurs érudits lui ont attribuée. Nous voulons parler d'une sorte de caricature dans laquelle on a cru démêler une allusion à certaines prohibitions du judaïsme et représentant une vieille femme dont les mains tiennent une broche garnie de saucissons et un pied de porc, tandis qu'un homme s'agenouille devant elle et que sept autres personnages burlesquement accoutrés l'entourent en gambadant ou en sonnant de la trompette. Suivant Zani, qui le premier a signalé l'estampe dont il s'agit, le monogramme $\overline{S\,E}$ inscrit au bas de la planche reproduirait la lettre initiale et la lettre finale du nom du graveur, et ce graveur ne serait autre que Squarcione (*Materiali,* etc., p. 60) ; mais l'interprétation nous semble pleinement démentie par les caractères mêmes du travail, et si l'on peut à la rigueur supposer que le maître de Mantegna ait essayé, lui aussi, de manier le burin, c'est bien certainement calomnier son talent que de lui imputer cette triste caricature, cette plaisanterie aussi lourde dans les intentions que dans les formes.

du passé et au parti pris d'en restituer les œuvres ; mais ces erreurs mêmes ou ces anachronismes semblent aujourd'hui d'autant plus excusables qu'il serait en pareil cas plus facile à chacun de les éviter, tandis que les qualités dont le maître a fait preuve lui appartiennent en propre et ne sauraient, comme les simples notions historiques, devenir le lot de quiconque voudra les acquérir. Grâce aux documents sur l'antiquité que leur ont fournis les recherches et les découvertes poursuivies depuis le xv^e siècle, les artistes de notre temps seraient en mesure d'en remontrer à Mantegna, quant à l'exactitude archéologique des détails de mœurs ou de costumes : combien y en a-t-il parmi eux qui n'auraient que faire de ses leçons, en matière de vérités plus hautes? Combien pourraient mettre dans leurs ouvrages ce qu'il a mis dans les siens d'imagination, de sagacité poétique, d'intelligence pénétrante des phénomènes ou des sentiments éternellement humains ?

Et pourtant cette aptitude à comprendre et à traduire les affections de l'âme, cette faculté de nous montrer, sous les formes qui l'enveloppent, l'être moral et ce qu'il éprouve, ne s'applique pas dans l'œuvre gravé de Mantegna à tous les sujets, à l'image de toutes les émotions. S'agit-il de scènes tirées de l'Évangile : celles dont la signification principale consiste dans l'expression de la tendresse mélancolique ou de la mansuétude, les allusions aux pressentiments de la Vierge-Mère ou aux miséricordes de l'Homme-Dieu conviennent beaucoup moins à cette imagination austère que les données dramatiques et les thèmes lugubres fournis par l'histoire de la Passion. Aussi est-ce à la représentation de ces scènes de douleur violente et de deuil que Mantegna a de préférence consacré son burin ; c'est en abordant des sujets de cet ordre qu'il se montre aussi profondément inventeur que les mieux inspirés entre les maîtres. S'il lui est arrivé de grouper les figures de Jésus enfant et de la Vierge dans une composition traitée d'ailleurs avec plus de préoccupation naturaliste que de naïveté et d'onction véritables[1], si dans une autre estampe il place aux côtés du *Christ bénissant le monde* saint

1. L'insuffisance de l'expression religieuse et de la beauté dans les figures de la Madone, telles que Mantegna les a conçues et exécutées en général, a été justement signalée par le plus récent et le mieux informé des historiens français de l'art italien, à l'époque de la Renaissance : « Penseur autant que peintre, dit M. A. Gruyer, ce que Mantegna cherche avant tout dans la Mère du Verbe, c'est l'idée abstraite ; cependant il n'oublie pas que cette idée n'est éternelle qu'à la condition d'être toujours vivante. Il la montre même généralement trop vivante et trop réelle, et ne se souvient pas assez que la Vierge ne parle au cœur de l'homme que par la beauté, par la sympathie, par la grâce... » *Les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge.* T. I, p. 386.

SAINT SÉBASTIEN

Dessin de Mantegna.

André et saint Longin, si enfin c'est une figure de saint Sébastien qu'il entreprend de tracer sur le métal, le genre de mérite dont en pareil cas il fait preuve ne dépasse point les limites du talent : le mot de génie au contraire est le seul qui convienne pour caractériser l'origine d'œuvres telles que la *Descente de croix* et les deux estampes, l'une en hauteur, l'autre en largeur, qui représentent la *Mise au tombeau.*

Dira-t-on que, nulle part peut-être autant que dans ces trois pièces, Mantegna n'a abusé de l'imitation du détail, de sa prédilection ordinaire pour les formes partielles, pour les curiosités de la nature bizarres jusqu'à l'invraisemblance; dira-t-on que dans la *Descente de croix,* aussi bien que dans les deux autres scènes, les terrains et les rochers, à force d'apparaître sillonnés de ravines ou déchiquetés par les cassures, fatiguent le regard et le distraient de ce qui mériterait surtout son attention; qu'enfin l'uniformité du travail, comme la monotonie du coloris, comme l'égale intensité des ombres, supprime à peu près les contrastes nécessaires entre les différents corps ou les plans? Soit; mais à côté de ces imperfections matérielles, de ces exagérations sauvages, si l'on veut, que de beautés dont il importe bien autrement de reconnaître l'influence et le prix! Quel grand artiste que celui qui a su spiritualiser ainsi jusqu'à l'extrême affaissement ou l'extrême agitation physique, et relever par je ne sais quoi d'héroïque dans la ligne, de tragique dans l'expression, la turbulence même des gestes ou la désolation grimaçante des physionomies!

De nos jours, un écrivain italien a dit de Mantegna qu' « esprit tout géométrique, il ne satisfait que l'intelligence, sans jamais s'emparer du cœur » [1]. Il suffirait, pour sentir l'injustice d'un pareil jugement, d'arrêter ses regards sur le groupe entourant la Vierge évanouie dans la *Mise au tombeau,* en hauteur, ou, — dans l'autre composition suggérée par le même thème, — sur la figure de cette sainte femme agenouillée entre la Mère du Sauveur et saint Jean, les mains jointes sous le menton, le cou tendu, les yeux avidement ouverts, comme si elle voulait à la fois s'enivrer de sa propre épouvante et respirer jusqu'au fond des entrailles l'atmosphère de douleur qui l'environne. Et ce Joseph d'Arimathie qui, tout en supportant le divin cadavre, se retourne vers la Vierge par un mouvement d'une noblesse incomparable, quel mélange sur ses traits de compassion et de respect, d'affliction poignante et de foi! Comme ces lèvres fermées pour étouffer les sanglots, comme ces yeux gonflés par

1. Selvatico. *Commentario alla vita di Andrea Mantegna,* dans le *Vasari* publié à Florence par Le Monnier. T. VI, p. 240.

les larmes qu'ils refusent de laisser jaillir, trahissent les efforts d'une volonté virile en lutte avec les sens et font ressortir par le contraste l'impétueux désespoir dont les plus jeunes témoins de la scène, — saint Jean et Marie-Madeleine, — ne peuvent réprimer les éclats!

Pour réussir à traduire avec cette énergie des sentiments aussi profonds ou aussi passionnés, n'est-il besoin d'avoir qu'un « esprit géométrique », c'est-à-dire des intentions nettes et des idées en bon

VIERGE

Dessin de Mantegna.

ordre? Est-ce de l'intelligence seulement que procède cette ardente éloquence, n'est-ce qu'à l'intelligence d'autrui qu'elle s'adresse? Non, les calculs de la raison et de la science ne suffisent pas à l'invention de pareilles œuvres; il y faut le concours d'une pensée inspirée plus involontairement et de plus haut, il y faut la complicité de l'âme, comme c'est l'âme aussi du spectateur qui se trouve ici directement atteinte et remuée. En face de ces témoignages d'un art spiritualiste s'il en fut, que certains connaisseurs jugent bon avant tout de considérer le travail matériel et de promener la loupe sur les incorrections ou les naïvetés de la pratique : libre à eux. Ils pourront sans doute noter plus d'une

faute, surprendre plus d'un indice d'inexpérience, constater, à l'exemple de Michel Huber, que le burin de Mantegna est « désagréable »[1], ou, comme Longhi, qu'il n'opère, même pour simuler la convexité d'un corps, que par « des séries de tailles invariablement obliques ou droites »[2] : ils ne feront pas que leurs remarques ou leurs critiques, si bien fondées qu'elles soient, prévalent sur l'émotion ressentie par chacun à l'aspect de ces mâles estampes et sous l'influence de celui qui les a empreintes de son génie ; ils ne feront pas que nous n'ayons en ceci d'yeux que pour le métier, et que l'estime médiocre où l'on pourra tenir l'adresse de l'ouvrier arrive à compromettre l'admiration due à l'artiste et au poëte.

L'œuvre gravé de Mantegna ne se compose que d'une vingtaine de pièces, dont une moitié appartenant à la classe des sujets religieux, l'autre moitié à celle des sujets mythologiques ou historiques. Bien qu'aucune de ces estampes ne porte la signature ou le monogramme de l'artiste, l'authenticité n'en saurait être mise en doute ; elle résulte manifestement des caractères du travail, de cette précision dans le dessin à la fois énergique et fine, de cette rude élégance en quelque sorte dont nul, parmi les contemporains, n'aurait réussi à empreindre ses ouvrages avec une aussi éclatante autorité. Tout ici, même ce qui s'y trouve d'imparfait ou d'excessif, tout atteste la volonté intraitable et la main puissante d'un maître. Il n'est pas jusqu'à l'extrême fermeté des ornements architectoniques, jusqu'aux plus roides contours des objets inanimés, qui ne prennent, sous le burin de Mantegna, une apparence passionnée et comme frémissante. On dirait qu'après avoir étudié chaque partie de son sujet en érudit et en penseur, Mantegna, à l'heure où il la figure sur le métal, n'éprouve plus que l'impatience fiévreuse de la main, d'une main irritée par la lutte, par sa querelle avec le moyen.

Aussi, de tous les graveurs italiens appartenant au XV^e siècle, est-il celui dont le talent a les formes le plus ouvertement personnelles, celui qui, par l'originalité de la manière comme par la vigueur des inspirations, mérite d'occuper le premier rang parmi les prédécesseurs de Marc-Antoine. Sans doute, au point de vue de la beauté proprement dite et de l'aisance dans l'exécution, la différence est grande entre les travaux du *quattrocentista* padouan et les œuvres publiées par le célèbre graveur bolonais, au commencement du siècle suivant ; mais, sans parler des progrès accomplis dans la période intermédiaire, la meilleure part du

1. *Manuel des curieux et des amateurs de l'art.* T. III, p. 42.
2. *Trattato della calcographia,* p. 69.

MISE AU TOMBEAU

Estampe de Mantegna.

talent de Marc-Antoine ne revient-elle pas au peintre qui ne cessa de lui fournir le trésor de ses exemples et de ses conseils? Mantegna n'avait pas auprès de lui un Raphaël pour s'initier sous sa bienfaisante influence aux secrets du beau, pour recevoir de ses mains d'admirables modèles qui lui permissent de trouver un succès assuré dans la seule fidélité de la transcription. C'était de son propre fonds qu'il lui fallait tirer toutes choses, l'invention générale de chaque scène comme la combinaison des détails, les éléments de la composition aussi bien que les procédés du dessin ou du style. Loin d'abriter sa responsabilité sous la protection du génie d'autrui, c'était sa pensée même qu'il s'aventurait à traduire, son goût particulier ou son savoir qu'il livrait au jugement de ses contemporains, et, bien souvent, les formes de cette pensée, copiées d'abord par de simples imitateurs ou des élèves, parurent aux plus grands maîtres des enseignements assez profitables pour qu'ils n'hésitassent pas à les étudier. Du vivant même de Mantegna, plusieurs contrefaçons de ses estampes furent publiées en Lombardie et se répandirent en Italie presque en même temps que les gravures originales [1]. De leur côté, Raphaël et Albert Durer honorèrent de leurs emprunts quelques-unes des œuvres du maître, ou, tout au moins, y cherchèrent un point de départ pour leurs travaux, un stimulant pour leurs propres inspirations. Cinq figures dessinées à la plume par le futur peintre de la *Mise au tombeau* de la galerie Borghèse d'après l'estampe en largeur de Mantegna sur le même sujet [2], deux dessins de la main du peintre-graveur allemand d'après la *Bacchanale* et les *Dieux marins* [3], d'autres copies, d'autres études encore que l'on peut voir dans les musées, prouvent le crédit qu'avaient pris les œuvres de Mantegna auprès des artistes des diverses écoles, à partir de l'époque où ces œuvres parurent jusqu'à celle où le maître mourut (1506).

1. Parmi les pièces copiées vers la fin du xv^e siècle d'après Mantegna et que l'on rencontre souvent, dans les collections publiques ou particulières, confondues avec celles qu'il a gravées, on peut citer, — outre le fragment du *Triomphe de César* dont nous avons parlé plus haut et deux autres fragments de la même suite, — la *Flagellation,* les deux *Mises au tombeau,* l'*Homme de douleurs, Jésus-Christ ressuscité* et la *Bacchanale au Silène.*

2. Ces figures reproduites par Raphaël probablement à l'époque où il se préparait à l'exécution de son tableau, c'est-à-dire un peu avant 1507, sont conservées aujourd'hui dans la collection des dessins de l'Académie des beaux-arts, à Venise.

3. Ces deux dessins à la plume, portant la date de 1494, font partie de la collection Albertine à Vienne. En outre, Albert Durer a presque textuellement reproduit, dans une de ses estampes, — le *Christ en croix,* de 1508, — la figure de saint Jean, gravée par Mantegna dans sa *Mise au tombeau.*

Plus tard, il est vrai, les progrès matériels de l'art et les nouvelles exigences qu'ils légitimaient ne laissèrent pas de faire tomber en défaveur, et même, à un certain moment, en oubli, des travaux dont le mérite est assurément fort indépendant de la richesse des tons ou de la souplesse du modelé. Les procédés relativement pauvres employés par Mantegna, son inexpérience du clair-obscur et de l'effet, devaient naturellement n'inspirer que du dédain aux graveurs flamands formés à l'école de Rubens, comme aux graveurs français du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle ; mais lorsque, à force d'en exploiter les ressources, on eut fini par épuiser à peu près le champ de l'art, lorsque, l'habileté moderne se réduisant de plus en plus à l'esprit de ruse ou de métier, on s'avisa, pour arrêter le mal, de demander conseil aux époques et aux œuvres voisines des origines, — Mantegna fut un de ceux dont la renommée devait gagner le plus à ce mouvement de retour et d'enquête. Toute proportion gardée, il arriva de lui et de ses estampes quelque chose d'analogue à ce que nous avons avons vu se passer pour Giotto et pour ses austères peintures. Comme le grand maître qu'au temps de Voltaire et du président de Brosses on qualifiait, sans marchander, de « barbouilleur », bon tout au plus « à orner les murs d'un jeu de paume », et qui pour tout le monde aujourd'hui est un inventeur de génie, un moraliste pittoresque admirable, le graveur inspiré de la *Mise au tombeau* et du *Triomphe de César* a été, d'un accord unanime, remis en possession de ses justes priviléges. On lui a pardonné de n'avoir su pratiquer « ni les hachures croisées d'une manière convenable, ni par conséquent la perfection à l'égard de la taille », comme dit Bartsch avec sa partialité et dans son français germanique ; on a même passé condamnation sur certaines formes d'expression exagérées, sur certaines étrangetés du style, pour reconnaître sous ces âpres dehors une force de pensée et un sentiment dramatique dont les progrès accomplis dans les siècles suivants ne sauraient affaiblir, encore moins annuler les témoignages. En un mot, Mantegna ne nous apparaît plus seulement comme le premier des peintres-graveurs italiens par la date, — j'entends le premier qui ait produit tout un ensemble de travaux appartenant à la gravure d'histoire et non à cet art assez étroitement limité que représentent les nielles ou les vignettes sorties des ateliers florentins[1]. Même en dehors des questions de chro-

1. Parmi les artistes italiens du XV^e^ siècle, — Antonio Pollaiuolo seul pourrait être cité comme ayant devancé Mantegna dans cette voie nouvelle où Marc-Antoine allait bientôt entrer à son tour. La grande planche des *Gladiateurs* est en effet une véritable planche d'histoire et, selon toute apparence, le maître florentin l'avait déjà gravée à l'époque où Mantegna publia ses premières estampes ; mais si important que soit cet

nologie, son nom est et restera un des plus considérables, un des plus dignes de respect, parce que les souvenirs qui s'y rattachent et les mérites qu'il résume intéressent ce qu'il y a de plus durable dans l'ordre des vérités esthétiques, comme de plus élevé dans la pensée humaine; parce que, au lieu de servir simplement d'étiquette à un talent, ce nom personnifie dans l'histoire de l'art une âme, et une âme d'élite; parce que enfin celui qui l'a porté, tout en paraissant n'avoir eu que le rôle d'un précurseur des grands maîtres, demeure en réalité un des principaux de la race, un des chefs de la dynastie.

HENRI DELABORDE.

ouvrage, et même si authentiques qu'on suppose deux autres pièces auxquelles Bartsch attribue la même origine, le tout ne suffirait pas pour déposséder Mantegna au profit de Pollaiuolo : celui-ci n'ayant fait acte de graveur qu'exceptionnellement, par accident en quelque sorte et sous l'empire de certaines idées strictement pittoresques, celui-là au contraire s'étant servi du burin dans des occasions relativement nombreuses et avec l'intention arrêtée de le consacrer, aussi bien que le pinceau, à la traduction des pensées les plus hautes et des plus nobles sujets.

# MUSÉE DE LILLE

## LE MUSÉE DE PEINTURE.

NVISAGÉ dans son ensemble et en tenant compte de tout ce qui ajoute à sa valeur intellectuelle et matérielle — budget, catalogue, installation et administration, — le musée de Lille est incontestablement notre premier musée provincial. Il faut le répéter bien haut, car on ne saurait trop encourager d'aussi louables et d'aussi fructueux efforts.

Il se compose de quatre parties distinctes : une nombreuse galerie de tableaux; une inappréciable collection de dessins léguée à la ville par Wicar, l'une des plus belles qui soient après les grandes collections de Paris, de Vienne et de Florence; le très-précieux musée ethnographique, réuni par M. Moillet; un musée archéologique et céramique, encore embryonnaire, et un musée industriel.

Je ne m'occuperai que des deux premières.

Toutes ces richesses, sauf le musée archéologique et céramique, sont confortablement installées dans les salles supérieures de l'Hôtel de ville, bâti en 1846 sur les plans de M. Benvignat. Ces salles forment un vaste quadrilatère auquel on accède par un escalier monumental à double emmarchement, intelligemment décoré avec les moulages des cariatides du temple de Pandrose et ceux de quelques bas-reliefs choisis parmi les plus beaux que nous ait laissés la Grèce : l'escalier est donc lui-même une excellente et grave préface. Très-élevées, trop élevées

même pour les petits tableaux, ces galeries sont largement éclairées par le haut, bien tenues et ornées sobrement dans la mesure qui convient.

L'origine de la galerie de tableaux remonte à la Révolution, à l'époque où quelques municipalités intelligentes suivirent l'exemple de la capitale et sauvèrent une partie des épaves provenant des églises et des couvents supprimés. A Lille, une Commission des Arts fut formée; les richesses furent emmagasinées dans les cloîtres de l'ancien couvent des Récollets, et le peintre Louis Watteau chargé d'en dresser l'inventaire. Le 12 mai 1795, il le remettait à la municipalité et désignait plus spécialement 382 tableaux et 52 gravures, comme devant être « conservés pour l'instruction ». Les meilleurs furent installés dans la chapelle du couvent sous le titre de *Musée départemental*. En 1801, quarante-six toiles furent envoyées du Louvre et vinrent grossir ce noyau. Malheureusement ce brillant début n'eut pas de suite; la collection resta dans le *statu quo*. En 1813 le baron Duplantier, préfet du Nord, ordonna un travail d'épuration qui ne fut, hélas! que trop bien exécuté, et, chose triste à dire, trois cent cinquante-quatre tableaux furent vendus pour la somme dérisoire de 1365 fr. 50. En 1816, elle eut la bonne fortune d'échapper aux restitutions imposées par les alliés et les beaux jours revinrent.

Enfin, lorsque M. Reynart, administrateur des Musées et conservateur de la galerie de peinture, fut nommé au poste qu'il occupe encore, après trente ans de labeur persévérant, pour le plus grand bien de la collection, le total des tableaux était déjà de deux cent cinquante; il s'élève aujourd'hui à plus de cinq cents. Sur ces cinq cents tableaux, une centaine sans importance pourrait entrer dans les greniers au fur et à mesure des acquisitions. Quatre cents toiles épurées et choisies forment donc un ensemble considérable, surtout si l'on tient compte qu'il y a dans ce nombre une vingtaine de chefs-d'œuvre que les plus riches musées peuvent envier à la ville de Lille. La grande valeur de la collection est dans l'école flamande; en ce sens aucune autre en France, parmi celles de la province, ne l'égale. Aucune ne la surpasse pour le nombre et l'importance des tableaux français.

Aussi, grâce à cette installation, grâce à un budget total de 25,000 francs, sans les crédits extraordinaires, qui permet d'entretenir et d'augmenter ce fonds précieux, grâce à l'intelligente initiative de l'administration secondée par les bonnes dispositions de la municipalité, grâce surtout à l'excellent et substantiel catalogue que M. Reynart, le vrai créateur et l'âme du musée, perfectionne à chaque nouvelle édition,

y ajoutant, le premier en France, à l'imitation de celui d'Anvers, la reproduction fac-simile des monogrammes et signatures et généralement de tous les signes et inscriptions qu'il a pu découvrir sur les tableaux; grâce à ce concours heureux de circonstances, le musée de Lille a acquis une notoriété qui, sans être encore au niveau de son mérite, est déjà fort remarquable.

La population lilloise s'intéresse profondément à ses progrès, elle en est fière, elle y puise en même temps les éléments d'une éducation artistique très-développée, et, chose rare, elle le connaît bien, elle y vient, elle achète le catalogue et s'en sert. Elle met dans son affection pour le musée un grain de passion et de légitime vanité qui est d'un bon augure.

Tout ce qui peut être un progrès ou une productive innovation est immédiatement proposé par le conservateur et adopté par la Commission. Ainsi, une petite annexe a été consacrée aux esquisses ou études, qu'il a été possible de réunir, des tableaux exposés dans la galerie; un catalogue de luxe, digne de figurer sur les tablettes du bibliophile le plus exigeant, avec les photographies des principaux tableaux vient d'être imprimé par les soins de M. Francis Petit et mis en vente à Lille et à Paris[1]; les salles sont ouvertes tous les jours de l'année, le premier janvier et le mardi gras exceptés : voilà certes qui est entrer dans une voie nouvelle et féconde.

L'exemple, tôt ou tard, sera suivi, je n'en doute pas.

J'ajouterai enfin que l'on trouve dans tout le personnel une obligeance vraiment inépuisable. Pour ma part je dois un public remercîment à M. Reynart, à M. Benvignat, le conservateur du musée Wicar, et à M. Auguste Herlin, membre de la Commission, pour l'urbanité parfaite avec laquelle ils ont facilité mon travail.

1. Nous apprenons à l'instant et nous sommes heureux de pouvoir annoncer que le ministère a souscrit à ce superbe catalogue avec l'intention de l'envoyer aux différents musées de la province comme un modèle à suivre. Cette mesure, à laquelle nous applaudissons sans réserve, n'est que la juste récompense d'un labeur persévérant, d'une sollicitude passionnée et infatigable. M. Reynart, par cet exemple, aura fait faire un grand pas à la tenue de nos musées provinciaux et à leur accroissement.

## I.

## ÉCOLES D'ITALIE.

Les écoles d'Italie ne sont représentées au musée de Lille que par Quelques spécimens isolés, sans lien entre eux et de valeur inégale. Cette indigence n'a rien qui puisse étonner; elle est un peu commune à tous nos musées de province et plus sensible encore dans les collections de la Belgique et de la Hollande, spécialement dans celle d'Anvers. En France, les musées de Lyon et de Montpellier l'emportent seuls par la qualité des œuvres sur celui qui nous occupe. On est même surpris de rencontrer, dans nos collections provinciales, un nombre relativement aussi considérable de tableaux italiens. Les envois successifs du premier empire, les répartitions faites de 1801 à 1811, bribes sauvées de nos *illustres pillages*, ont formé presque exclusivement le fonds italien en province. Quelques-uns des envois eurent, il faut le dire, une réelle importance. Il en est parmi ces tableaux, choisis un peu au hasard et à la hâte, qu'il serait impossible aujourd'hui d'acquérir, et qui, comme les Pérugin de Lyon, auraient mérité les honneurs du Salon-Carré. Le musée de Lille n'a pas eu une si haute fortune, ou du moins sa fortune fut différente. Les quarante tableaux italiens inscrits à son catalogue lui viennent, en grande partie, d'envois postérieurs et d'acquisitions municipales. Le *Saint Georges* de Paul Véronèse et l'André del Sarte sont les seuls morceaux italiens vraiment remarquables qui lui furent attribués dans le lot de 1801. Les richesses dans ce sens sont au musée Wicar, où nous retrouverons le grand art dans quelques-unes de ses plus augustes reliques. Avec de tels trésors il n'a rien à envier à personne, et si Montpellier montre fièrement son admirable *Portrait d'homme*, Lille a dans la *Tête de cire* une merveille unique, incomparable, et qui prendra rang au sommet de ce que l'art de tous les temps a produit de plus parfait.

Deux petits panneaux peints sur bois, à la détrempe, dans le sentiment des miniatures, appartiennent au commencement du XV^e siècle, et sont vraisemblablement de l'école milanaise.

L'un d'eux représente avec une naïveté un peu gauche, mais non sans grâce, ce charmant épisode des *Métamorphoses*, où Céphale étant à

la chasse perça involontairement Procris avec son javelot et se donna ensuite la mort de désespoir :

> Fronde levem tenera strepitum movet æmula Procris;
> Hirsutam Cephalus sed putat esse feram,
> Et jaculum celeris telumque volatile mittit.

L'autre, en pendant, donné comme sujet inconnu, est d'une qualité plus fine encore. La scène se passe au milieu d'un paysage, à l'entrée d'un temple. Une femme assise tient un fruit dans ses mains, et s'entretient avec un homme debout; dans un plan plus éloigné un troisième personnage s'agenouille au pied d'une colonne que surmonte une statue. Ne serait-ce pas un autre épisode des *Métamorphoses*, peut-être tiré de l'histoire d'Atalante?

Outre ces deux panneaux, il faut noter un délicieux spécimen de l'école lombarde de la fin du xv^e^ siècle. C'est un portrait de jeune fille en buste et de trois quarts, les cheveux retenus par une résille d'or, au corsage rouge collant et finement brodé; costume du temps s'il en fut, et c'est tout dire. Ce petit portrait acheté en 1866 à la vente Nolivos est attribué à Lorenzo Costa, le gracieux émule du Francia. L'attribution me semble facilement contestable ; les tableaux de Lorenzo Costa n'ont ni cette couleur, ni ce style. Je n'affirme rien, mais ce ton terreux des chairs, cette pointe de rudesse dans le dessin, la manière de traiter le vêtement et les cheveux, rappellent un artiste dont le nom est si grand que je n'ose l'écrire, ou, tout au moins, un élève, un imitateur. J'ai revu attentivement les Mantegna du Louvre qui sont de premier ordre, et mon opinion s'en est trouvée fortifiée. C'est un morceau d'art délicat et distingué, d'une couleur un peu austère, et qui semble presque dépaysé dans ce grand musée de Lille où les maîtres de la touche et de la palette sont si largement représentés.

L'école vénitienne est naturellement, ici comme ailleurs, plus nombreuse que les autres. Je trouve, de Paul Véronèse : trois tableaux bien authentiques; plus un quatrième, le *Christ au tombeau*, qui lui a été longtemps attribué et qu'il faut restituer à quelqu'un de son entourage, Carleto Cagliari, peut-être; ce qui devient presque une certitude si l'on fait état qu'il se mit à l'école du Bassan et si l'on compare ce tableau avec l'*Ensevelissement du Christ*, au Salon-Carré du Louvre. Les jambes du Christ sont d'un dessin très-serré, un peu sec, mais très-habile. La couleur générale est terne et froide. Des trois autres tableaux le plus important est le *Martyre de saint Georges*, répétition littérale, et en

demi-grandeur, de la célèbre toile qui se voit encore aujourd'hui dans l'église de San Giorgio à Vérone. Je l'ai devant les yeux. C'est une scène mouvementée, dans laquelle le peintre a su faire entrer, avec sa dextérité habituelle de composition, des chevaux aristocratiques et pleins de feu, une brillante architecture, une statue d'Apollon que le saint refuse d'adorer, et devant laquelle va s'exécuter la sentence de Dioclétien ; puis saint Georges à genoux, dépouillé de son armure, au milieu d'une foule de bourreaux et de personnages attentifs, les yeux tournés vers le ciel qui s'entr'ouvre et laisse descendre un groupe aérien et lumineux de belles femmes aux épaules lustrées et aux chatoyantes étoffes ; lignes ondoyantes et gracieusement emmêlées que noie une vapeur d'argent, irisée de tons d'améthyste. On n'imagine rien de plus rayonnant et de plus gai dans les tons clairs. La répétition du musée de Lille est, selon moi, de Véronèse lui-même : elle a tous les caractères de l'authenticité ; moins séduisante il est vrai, le tableau ayant passé au jaune à cause du vernis. M. Villot n'hésite pas à y voir une copie de Tiepolo. Lanzi dit bien que Tiepolo fit, plus tard, de grandes études d'après Paolo, « en arrière duquel s'il demeure pour l'air des visages, il s'en rapproche singulièrement pour les draperies et pour le coloris » ; la grandeur demi-nature des figures est, à la vérité, une exception dans l'œuvre du maître : mais sont-ce des raisons suffisantes ? Comme tonalité, comme forme et comme faire il se rapproche tout à fait du groupe de saints du Brera qui n'est pas contesté à Véronèse. Il ne faut pas oublier que le *Saint Georges* de Vérone est un des tableaux du peintre qui, de son temps, ont eu le plus de succès : il n'y aurait donc rien d'étonnant à ce qu'il en ait fait lui-même, avec la facilité qu'on lui connaît, une répétition réduite. Pour les deux autres Véronèse du musée le doute n'est plus possible. Ce sont des morceaux décoratifs, deux lunettes pour les caissons d'un plafond du palais Barbarigo où ils furent achetés en 1857. Sur un fond de ciel bleu se détachent en raccourci les figures allégoriques de l'*Éloquence* et de la *Science :* deux femmes de grandeur naturelle, à mi-corps, enlevées d'une brosse leste, en robes de brocart vert glacé de tons argentins, des perles dans les cheveux, souriantes, blondes, fantasques, avec ce type dont Véronèse use et abuse, comme d'une formule rossinienne, qui est bien à lui, du reste, et dont on ne se lasse pas. Ces fragments de décoration ont été faits pour êtres vus de bas en haut et de loin. Leur conservation est d'ailleurs parfaite.

Deux portraits sous les n^os^ 300 et 301 du catalogue sont donnés au Tintoret. Le premier, *Portrait d'un religieux*, est au-desssous du médiocre et indigne de lui ; le second, *Portrait d'un vieillard*, habillé

d'une robe de velours rouge bordée d'hermine, à mi-corps, est plus vraisemblable. C'est encore du mauvais Tintoret, lourdement peint, à peine dessiné, plusieurs fois restauré et reverni ; mais encore la grande allure de la pose et de la tête, l'harmonie générale du ton dans le costume vénitien, subsistent assez pour qu'on s'y arrête un instant. En pendant il y a un autre portrait de vieillard à barbe grise, en robe de soie noire, ni meilleur, ni pire. Il est porté au nom de Jacques Bassan avec quatre autres tableaux : le *Couronnement d'épines*, l'*Intérieur d'un ménage*, la

L'ÉLOQUENCE.

(Musée de Lille).

*Noce*; ceux-là bien authentiques, dans la note connue, avec l'inévitable effet de lumière artificielle de ce peintre de troisième ordre dont on a dit avec raison que s'il y a honte pour une galerie à n'avoir aucune de ses œuvres, il n'y a pas de gloire à en posséder. Il paraît, cependant, que le musée de Madrid renferme quelques œuvres d'un faire plus élevé, inconnu même à Venise et qui le relève singulièrement ; son tableau de la *Nativité*, à San Giuseppe de Bassano, passe aussi pour un des chefs-d'œuvre de l'école. Le *Jésus chassant les vendeurs du temple*, de Léandre Bassan, fils de Jacques, n'est guère meilleur.

Je me sens plus à l'aise avec un tableautin, ovale en largeur, *Esther devant Assuérus*, composition en figurines, d'Andrea Schiavone. La scène se passe sous les galeries d'un palais. Échappée de vue sur un fond de paysage lumineux, personnages allongés et d'une élégance un peu maniérée, gamme chaude : quelque chose comme une ébauche du Parmesan achevée par Titien. Cela est peu commun et joli par la couleur et la vivacité des mouvements. Schiavone avait appris à dessiner chez le Parmesan et à peindre chez Titien. Ridolfi en faisait grand cas ; il estimait particulièrement ses petites compositions. « Il excellait, dit-il, à peindre sur des coffres et des meubles des compositions remarquables par leur élégance et leur belle couleur. » Lanzi en parle avec complaisance. Ces petites improvisations sont devenues introuvables, même en Italie. Il est plus que probable que celle du musée de Lille, peinte sur une planchette, provient d'un de ces coffres dont parle Ridolfi, *casse solite a vendersi*. On voit encore à Venise les peintures que Schiavone fit pour les orgues de Santa Maria del Carmine, et qui sont d'une extrême élégance.

Antonio Canale est un vrai Vénitien, bien intéressant et bien réel, le seul peintre qui ait rendu Venise avec notre Joyant et quelques aquarellistes anglais. Voici de lui un pont en pierre sur un canal, charmante esquisse où l'on surprend le travail du peintre, qui est très-simple, léger, dans une note jaune clair. Il y a aussi de son neveu Bellotto, qui a travaillé à Dresde, une curieuse vue de la place Saint-Marc, avec la Piazzetta et Saint-Georges. La touche est spirituelle, mais toute de pratique. Évidemment le tableau a été fait de souvenir ; on peut s'en convaincre par la singulière façon dont est dessinée et placée l'île de San Giorgio.

Le grand tableau n° 335, le *Repos en Égypte*, est une véritable rareté. Il paraît résulter de diverses preuves, groupées dans une note de M. Reynart, au catalogue, que ce tableau est de Carlo Saracini dit *il Veneziano*, un des plus ardents imitateurs du Caravage, « un ténébreux », comme on les appelait alors, et que nous fait connaître la *Pittura Veneziana* et la *Carta del navegar pittoresco* de Boschini. Ce tableau est probablement le seul qu'en dehors de l'Italie on puisse donner avec certitude à ce peintre. Il est remarquablement peint, surtout dans les étoffes, qui sont abondantes, et dans les rouges. Adam Elzheimer en a fait une médiocre reproduction, en miniature, sur cuivre, qui se trouve au Belvédère de Vienne. Malgré l'opinion de M. Reynart, qui renverse la proposition, Elzheimer est le copiste et non Saracini ; cela ne ressort-il pas absolument du *Carolus Saracenus inventor*, qui se

trouve au bas de la rarissime eau-forte italienne du *Repos en Égypte*, au Cabinet des estampes, qui est fort belle du reste, et qui a tout l'accent d'une œuvre originale? Robert Duménil considérait sans hésitation cette eau-forte et une autre de la même collection, l'*Ensevelissement de la Vierge*, comme étant de Jean Leclerc, élève de Saracini, sans toutefois nous donner ses motifs. Je pencherais à croire qu'elles sont bien de Saracini lui-même, de travail et d'invention comme le tableau.

Je rangerai dans l'école vénitienne deux tableaux, plus rares encore et d'une grande valeur, par Lambert Zustris. Quoique cet artiste soit né en Hollande et mort très-probablement à Munich, et qu'il appartienne par sa naissance aux écoles du Nord, sa manière toute vénitienne m'engage à en parler ici. Sa personnalité à peine débrouillée, puisqu'on le confond encore avec deux ou trois Flamands qui ont travaillé à Venise, Lambert Lombard, Lambert Suavius, mérite qu'on s'y arrête. Et à ce propos je ne puis pas admettre, quoi qu'en dise M. Lobet, qu'il n'y ait au moins deux personnes distinctes dans tous ces noms. Le peintre de Liége ne peut être celui d'Amsterdam. Celui de Liége paraît incontestable, et celui d'Amsterdam nous est révélé par la signature du tableau de Caen : *Lambertus de Amsterdam pinxit*. Lambert Zustris et Lambert d'Amsterdam ne seraient donc qu'un seul et même peintre. Quoi qu'il en soit, les œuvres elles-mêmes de notre Zustris sont aussi peu connues que sa personne. Quatre tableaux, jusqu'à plus amples renseignements, forment le catalogue de son œuvre : l'esquisse du musée de Caen — le *Baptême du Christ*, — la ravissante *Vénus* du Louvre, son chef-d'œuvre, et les deux toiles du musée de Lille qui, sans le tableau du Louvre qui a servi à les déterminer et dont l'authenticité est absolument confirmée par celui de Caen, affirme M. Clément de Ris, seraient encore portées sous le nom de Dosso Dossi et de Christophe Allori. La première représente l'*Apparition de Jésus à Madeleine*, ce que l'on appelle vulgairement le *Bon Jardinier*. Jésus-Christ debout, appuyé sur une houe, parle à Madeleine qu'il bénit; celle-ci à genoux, en costume vénitien, au milieu d'une pelouse émaillée de fleurs; sur un plan plus éloigné, un jardin en broderie et taillé aux ciseaux; fond de montagnes. C'est une composition dessinée dans le sentiment d'une gravure de Raphaël Sadeler et peinte par un flamand qui n'est point encore italien, largement, dans des tons d'aquarelle, laiteux, mêlés de blanc dans tous les empâtements; mais avec un je ne sais quoi dans l'ensemble de distingué et d'original. Ce tableau est évidemment de ses débuts à Venise. Le second, la *Judith*, qui lui fait pendant, est déjà plus réveillé, plus monté de ton, plus Véronèse en un mot. Même type de femme, aminci, coquet

et moins flamand, très-décolleté et très-profane. Les tons ombrés de la chair font, avec les nuances roses, lilas, améthyste des étoffes, un joli bouquet de couleurs. Encore un pas et Zustris, devenu complétement vénitien, de style et de pinceau, fera cette *Vénus* du Louvre dont la grâce et l'allure, la pose hardie et allongée, l'élégant et svelte contour, font penser à la Diane d'Anet. Malheureusement elle est si bien égarée au milieu des primitifs allemands et flamands, que personne ne songe à la regarder.

L'école de Venise est couronnée par un triomphant Piazzetta, l'*Assomption de la Vierge,* grande et facile peinture de décadence, — 5 mètres de hauteur sur 2 mètres et demi, — enlevée en pleine lumière sur un fond de ciel très-fin ; habile au possible et fort amusante avec un parti pris de naturalisme tout personnel, et qui ne peut se confondre avec celui d'aucun autre peintre. Ce n'est qu'un morceau de décoration théâtrale, un de ses meilleurs certainement, mais traité dans une manière à part, tout à l'effet, avec des ombres accentuées dans la lumière vive et caractérisé par un emploi très-imprévu et très-osé des blancs qui sont la dominante de la gamme. Piazzetta, Tiepolo et Longhi à Venise, se soutiennent encore au milieu de l'effroyable décadence artistique de l'Italie au XVIII^e siècle. *Machinistes,* je le veux bien, mais d'une verve endiablée et très-artiste. Leurs peintures sont du reste des plus rares à l'étranger.

Dans les autres écoles d'Italie nous n'aurons plus de ces surprises. Des deux André del Sarte, l'un, une *Vierge à l'Enfant*, provenant de la collection Campana, n'est qu'une copie; et l'autre beaucoup plus important, dans un sentiment presque raphaélesque, ingénieux et noble — grande *Vierge avec l'enfant Jésus, saint Jean et trois Anges*, — mais où l'on ne retrouve en aucune façon la touche du grand Florentin, est une belle et ancienne répétition par un élève, peut-être par un Flamand de Florence, de l'original qui se trouve dans la galerie Corsini à Florence. Ni l'un ni l'autre, du reste, n'appartiennent au style sublime de la *Madona del Sacco* et de la *Cène* de *San Salvi*. Il y a encore un *Saint Grégoire* de Lanfranc, vigoureusement torché ; de Romanelli, une *Allégorie de la France entourée des attributs de la prospérité,* qui doit avoir été peinte à Paris; de Carlo Maratti, la *Dédicace du Temple de la Paix*, qui a fait partie de la galerie de tableaux que le comte de Toulouse avait arrangée en décoration permanente de l'hôtel Lavrillière; un *Troupeau de Chèvres* de Philippe Roos; un petit Paysage de F. Mola, authentique; un Spada, la *Chasteté de Joseph*, excellent; quelques grandes copies faites au XVIII^e siècle, d'après les Chambres de Raphaël au Vatican ; puis

un *Saint Jean* en méditation, assis dans une grotte sombre, vêtu de haillons et tenant une tête de mort à la main, que le livret donne au Caravage et qui est plutôt de quelque habile de l'école Bolonaise, à la suite du Guide. Pour ceux qui aiment le paysage de convention il y a un petit Salvator Rosa, intact, indiscutable et bien conservé, j'avouerai même d'un faire assez agréable; et un curieux *Paysage*, effet de neige, de Foschi. De tout cela il y a peu de chose à dire et moins encore à apprendre.

Il faut faire exception pour une *Flagellation*, d'auteur inconnu, très-probablement napolitain, c'est-à-dire, à demi-espagnol, tableau remarquable par sa vigueur et la franchise de son exécution; et pour un Dominiquin, en exemplaire très-pur : l'*Amour vainqueur* sur la nue, à cheval sur un aigle, et se détachant en avant d'un fond de ciel robuste, bleu-vert foncé, ce même bleu, singulièrement beau, qui se trouve dans le petit *Ravissement de saint Paul* au Louvre. Le mouvement général de cet Amour aux formes accusées a quelque chose de fier et de libre; le dessin, sans être dégagé de la pesanteur habituelle, est intéressant et fort juste. Exception aussi pour un bien joli tableau de genre de Benedetto Castiglione, un de ses meilleurs certainement. Dans un paysage, haut monté en couleur, un âne à bonne et honnête figure, portant sur son bât un singe et des ustensiles de ménage de toute forme et de toute espèce, regarde d'un air mélancolique une pannerée de poules, de canards, de lapins et autres animaux domestiques qui se pressent au premier plan du tableau. Quelle bonne nature d'âne, et comme il est grassement peint!

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)

# LA GRAVURE AU SALON

Les efforts de nos graveurs ont toujours eu pour nous un très-vif intérêt; aussi n'est-ce pas sans une certaine tristesse que nous avons entendu souvent formuler comme un axiome cette opinion qui consiste à dire qu'en présence des progrès de la photographie l'art du graveur est dans un avenir rapproché condamné à une mort inévitable. Il faut une rare bonne volonté pour trouver que le burin d'Edelinck ou la pointe de Rembrandt n'ont plus leur raison d'être aujourd'hui, et que la science peut ainsi détruire un art par l'application d'un procédé nouveau. La gravure et la photographie ne sauraient se remplacer l'une par l'autre, parce que les amateurs d'estampes demandent à une gravure autre chose que la reproduction exacte et littérale d'un tableau ou d'un objet déterminé. Le burin du graveur est une langue, comme la brosse du peintre ou le ciseau du sculpteur; et si le moulage n'a pas étouffé la sculpture, pourquoi supposer que la photographie anéantira la gravure? Pourtant le nombre des graveurs diminue, c'est un fait incontestable; mais nous croyons que cela tient à une autre cause. Le système décoratif de nos appartements s'est modifié et la gravure n'est plus un meuble: on ne l'encadre plus, on la met en portefeuille. De là vient qu'elle abandonne peu à peu les grandes dimensions pour se restreindre à un format plus petit. Comme les séductions de la couleur sont aujourd'hui plus goûtées que les aspirations du grand style, les graveurs, qui de tout temps se sont identifiés avec les peintres, traduisent plus volontiers leur idée par l'eau-forte que par le burin.

Qu'une mode règne dans les arts ou ailleurs, il y a des arriérés qui

protestent, et ces convictions rétrospectives, qui luttent pour remonter le courant, n'excitent généralement pas de bien chauds enthousiasmes; mais la sincérité des efforts est au moins digne de respect. Certes il faut aujourd'hui du courage pour entreprendre une planche qui, après être restée plusieurs années sur le chantier, ne sera bien souvent accueillie que par l'indifférence glaciale du public. Les éditeurs se risquent rarement à les commander, et sans la *Société française de Gravure* et la Chalcographie du Louvre, la gravure au burin ne trouverait que de rares débouchés.

C'est à la *Société française de Gravure* que nous devons la *Vierge à l'œillet* gravée par M. Martinet d'après Raphaël, et *la Poésie*, *la Renommée et la Gloire*, fragment d'après une gouache du Corrége, dont M. Rousseaux s'est fait l'interprète. La *Vierge à l'œillet* appartient à la période florentine de Raphaël, et Passavant estime que cette gracieuse madone a dû être exécutée de 1506 à 1508. Le graveur s'est attaché à rendre l'expression candide de la Vierge et le modelé fin et délicat de l'enfant Jésus, dont la tête souriante et les petits bras potelés présentent merveilleusement cette fermeté onctueuse et cette élégance naïve qui sont les traits distinctifs du maître. Le Corrége a moins de précision dans son dessin, et le charme de sa peinture vient de l'harmonie exquise des teintes et de l'incomparable suavité de l'expression. M. Rousseaux a très-bien exprimé le caractère aérien de ces figures, dont les draperies voltigeantes se confondent avec les nuages qui les portent, et la douceur de l'effet unie à la grâce des mouvements forme un ensemble où l'on retrouve toutes les qualités aimables du chef de l'école de Parme.

M. Danguin, dans son *Portrait de femme* d'après Rembrandt, a fait une tentative sérieuse et convaincue. Avec la dimension assez considérable qu'il donnait à son œuvre, il ne pouvait se contenter d'un aspect rappelant à peu près l'original, il était obligé d'entrer dans l'intimité de son modèle et de le traduire absolument. La figure est d'un modelé superbe : la saillie du nez, les méplats du front, l'humidité même de l'œil, si bien enchâssé sous son arcade sourcilière, tout dans le visage rappelle le chef-d'œuvre du maître, et l'ombre transparente, qui baigne la joue et vient se noyer dans les contours perdus de la bouche, est reproduite avec une délicatesse incomparable. Le graveur pourtant n'a pas si bien réussi à rendre l'effet mystérieux qui dans le modèle relie les vêtements avec le fond. La dégradation insensible des ombres est, il est vrai, bien observée; mais le contour de chaque forme est un peu trop souligné par la nature même du travail qui précise l'objet. Ce vague, qui est un puissant artifice du maître pour porter l'attention à certaines

places déterminées, disparaît un peu dans la gravure de M. Danguin, et les eaux-fortes de Rembrandt nous offrent maint exemple d'un travail insaisissable et imprévu, qui, dissimulant l'outil, rend à merveille les vibrations de sa touche et les tons rompus de sa palette.

On n'accusera pas M. Gaillard de se complaire dans son burin et d'afficher son procédé. Comme peintre, il ne croit pas à la touche; comme graveur, il ne croit pas à la taille; il prend autant de peine pour dissimuler son outil que d'autres pour en faire parade. Sa *Vierge* d'après Botticelli, commandée par la Chalcographie du Louvre, est extraordinaire comme dessin et comme modelé. Il est impossible de s'identifier davantage avec le maître, d'entrer plus avant dans le caractère intime des personnages, que ne l'a fait M. Gaillard dans la tête de l'enfant Jésus et dans celle de l'ange qui est derrière lui. Il aime les peintres primitifs, et c'est pour mieux exprimer leur caractère qu'il dédaigne les élégances du burin et qu'il supprime de parti pris toutes les ressources que l'art des époques postérieures a apportées par le croisement et la dissection des tailles. Il nous semble néanmoins qu'en dissimulant partout la taille il arrive à une certaine monotonie de travail, et que si la draperie de sa Vierge présente de la lourdeur, cela tient à ce que le ton est bouché et que le papier ne transparaît nulle part. Dans le *Portrait de Dante,* que l'artiste a fait d'après un buste de la galerie de sir Richard Wallace, nous trouvons, à travers le visage étrange et expressif du personnage, tous les méplats, les bossuages et les brillants du bronze; mais cette illusion photographique ne perdrait rien pour nous, si le langage particulier du graveur perçait un peu plus dans l'interprétation de son modèle.

Le père de l'école bolonaise, Francia, a trouvé un interprète dans M. Blanchard, qui a gravé son fameux tableau de la Galerie nationale de Londres, *le Christ mort sur les genoux de la Vierge.* M. Blanchard a mis aussi son burin au service de l'école anglaise préraphaélite, et reproduit une très-curieuse composition de Hollman Hunt, qui était avec Millais le principal apôtre de cette tendance, où la naïveté devient du maniérisme, la finesse de la minutie, l'imagination de l'archéologie, et la réalité du trompe-l'œil. Le sujet du tableau, qu'on ne devinerait jamais sans le secours du livret, est *le Sauveur retrouvé par sa mère dans le Temple.*

C'est aussi à un artiste contemporain que M. Bertinot a consacré son talent cette année; mais malgré le mérite de ses deux gravures exécutées d'après des ouvrages de M. Bouguereau, nous croyons que l'excellente reproduction qu'on lui doit du *Portement de croix* de Le Sueur

LANCE

Bronze du XV^e Siècle

(Galerie de sir Richard Wallace)



Imp A Salmon Paris

demeure encore son titre principal à la faveur du public et des artistes.

Nous assistons depuis quelques années à une véritable résurrection de l'eau-forte, et ce genre, si peu pratiqué, on pourrait presque dire si dédaigné dans la première partie de notre siècle, est aujourd'hui cultivé par bon nombre d'artistes avec un succès véritable. La *Gazette des Beaux-Arts* n'a pas été étrangère à cette rénovation, et on peut même dire que c'est là que se sont formés nos plus habiles graveurs en ce genre. Aussi ceux dont nous aurons à parler sont-ils déjà parfaitement connus de nos lecteurs, et nous ne leur apprendrons rien en disant que M. Jacquemart, l'habile graveur des *Gemmes et Joyaux*, a su, dans ses eaux-fortes du musée de New-York, assouplir son talent aux manières variées des maîtres dont il s'est fait l'interprète. Sa pointe, qui ne connaît pas d'obstacles, traduit tour à tour la touche franche et heurtée de Hals et le modelé précis de Lucas Cranach, la peinture joyeuse de Jordaens et les fraîches paysannes de Greuze, les nuages floconnés des marines de van Goyen et les ciels orageux de van Capelle.

M. Flameng aborde aussi tous les genres, comme on a pu le voir au Salon dans un cadre où Rembrandt sourit en se voyant placé entre les œuvres de MM. Toulmouche et Carolus Duran. Le *Portrait de M^me^ F...*, d'après Carolus Duran, est une des meilleures gravures de M. Flameng, dont la pointe rend admirablement la facture large et la touche si caractéristique du peintre. Nous n'insisterons pas sur cet ouvrage que nos lecteurs ont déjà apprécié. Il y a un peu de confusion dans l'eau-forte que M. Flameng a exécutée sur une grande échelle d'après une composition de Henri Regnault, intitulée *Assan et Namouna*. Les figures semblent n'être ici qu'un accessoire destiné à motiver une tapisserie à grands ramages; cela peut tenir à la nature du talent de Regnault, qui cherche dans l'éclat et l'harmonie des teintes un effet souvent obtenu sans une grande préoccupation des valeurs d'ombre et de lumière. Le graveur, qui n'a pas au bout de sa pointe les ressources colorantes du kaléidoscope, est obligé de tout exprimer par l'emploi du blanc et du noir, et Regnault, dépourvu de sa couleur, perd plus qu'un autre peintre. Au reste, il emploie souvent des procédés de décorateurs, dont l'application au tableau peut être exposée à la critique, mais auxquels le graveur est tenu de s'assujettir sous peine de ne pas rendre exactement l'aspect voulu par le peintre. C'est ce qui est arrivé à M. Rajon pour sa gravure d'après la *Salomé*. Regnault avait entouré à dessein son personnage d'une large bordure noire ; dans l'eau-forte la chevelure fait une tache parce qu'elle est isolée, et parce que cette masse noire demandait à être accompagnée

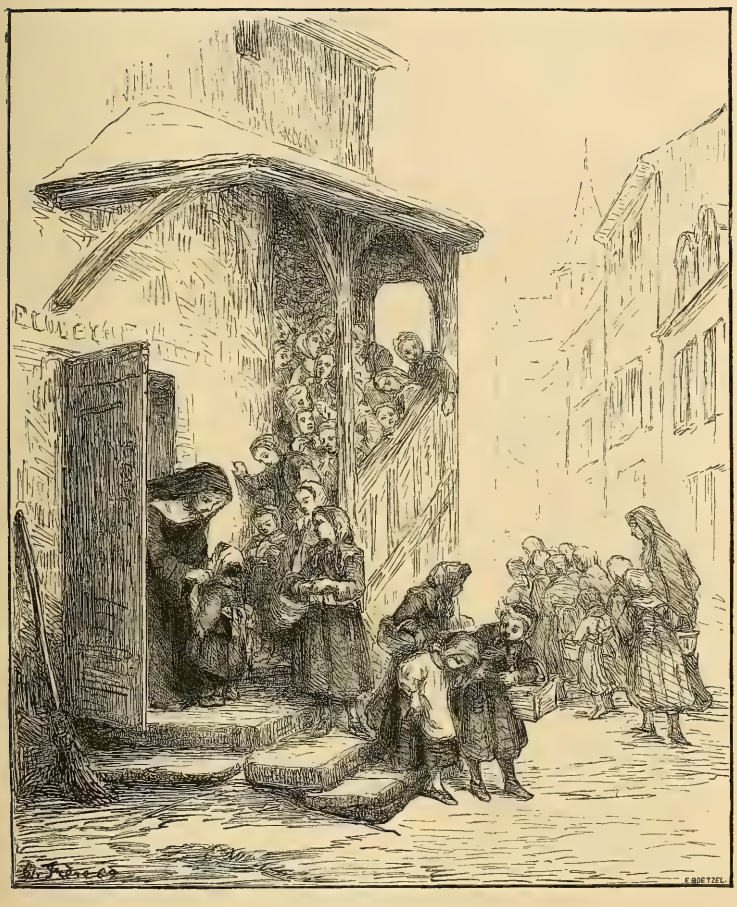
et soutenue par une autre valeur qu'aurait aisément produite une large bande noire suppléant au cadre intentionnel du peintre. Nous devons du reste des éloges sans restrictions à M. Rajon pour ses excellentes eaux-fortes d'après Rubens, Van Dyck, Gainsborough et Watteau. Les lecteurs de la *Gazette* n'ont pas oublié l'*Indifférent* d'après ce dernier peintre.

Nous devons aussi des félicitations à M. Laguillermie pour ses intelligentes reproductions d'après Ribéra et Vélasquez, à M. Le Rat, qui a fort spirituellement interprété Meissonier, et à M. Courtry, qui a gravé d'après Tony Robert-Fleury les *Vieilles femmes de la place Navone.*

M. David, petit-fils du réformateur de l'école française, a exécuté une série d'eaux-fortes d'après les œuvres de son grand-père. Un très-grand intérêt s'attache pour nous à cette publication, qui a pour but de présenter dans leur ensemble les efforts d'un grand maître. Néanmoins le graveur nous paraît s'être un peu écarté de l'esprit de son modèle et n'avoir pas suffisamment indiqué les transformations qu'a subies le talent de David. Le *Portrait de M^me^ Récamier* devait-il être gravé dans le même mode que le *Saint Roch*, qui marque les débuts du peintre et sa période réaliste, ou que l'*Amour et Psyché*, exécuté à Bruxelles quand l'artiste avait soixante-huit ans? Et dans ces eaux-fortes, qui saisissent tout d'abord par le jeu de la pointe et le piquant de l'effet, ne risque-t-on pas de prendre David pour un disciple attardé de Fragonard? Il semble que la piété filiale ait poussé le graveur à laver son grand-père des accusations de froideur portées contre lui par l'école romantique. Mais ce n'est pas une réhabilitation qu'il nous faut, c'est un acte de foi. Ce qu'on appelle défaut dans un grand maître n'est que l'envers d'une qualité, et David, sans ses roideurs voulues, sans cette rigidité compassée, qui lui fait dédaigner les agréments de l'effet et les charmes de la touche, n'est plus le maître austère et puissant qui, pendant un demi-siècle, a imposé à l'Europe son goût et ses principes.

Si intéressantes que puissent être les reproductions de tableaux de maîtres, nous regrettons que nos graveurs ne cherchent pas plus souvent à élargir davantage leur cercle d'activité. L'habileté où ils sont parvenus leur permettrait assurément de graver leurs propres compositions et de remplacer ainsi dans les livres ces vignettes que nos pères aimaient tant et qui ont constitué un genre tout à fait abandonné aujourd'hui. Nous signalerons les seize eaux-fortes que M. Bracquemond destine à une édition de Rabelais : puissent nos grands écrivains classiques trouver bientôt des interprètes capables de ranimer un goût qui a jadis été une passion !

Il est difficile de voir des eaux-fortes exécutées avec plus d'esprit




SORTIE DE L'ÉCOLE DES FILLES.

que les six petits portraits d'artistes de la Comédie-Française gravés par M. Gaucherel. C'est fait du reste avec peu de frais ; la pointe de M. Gaucherel ne s'égare jamais dans un trait inutile et tous ceux qu'elle trace ont une expression vivante et significative. C'est aussi une série de portraits qui a valu à M. Hedouin la récompense qu'il a eue cette année ; mais au lieu d'une œuvre petillante de tournure et d'imagination, nous avons ici le portrait sous sa forme la plus simple, c'est-à-dire des têtes finement étudiées et consciencieusement modelées, tandis que les comédiens de M. Gaucherel nous charment avant tout par l'invention pittoresque.

Nos paysagistes ne pouvaient demeurer en arrière dans le domaine de l'eau-forte : plusieurs d'entre eux exposent à la fois dans la section de gravure et dans celle de peinture. C'est ainsi que M. Appian, qui avait à l'exposition de gravure deux remarquables eaux-fortes, nous donne, dans la *Flottille de barques marchandes à Monaco*, une reproduction d'un des tableaux qu'il avait au Salon, et que M. Veyrassat, qui a exposé comme graveur un *Bac sur la Marne* très-réussi, ne se contente pas d'être paysagiste et se fait lui-même l'interprète d'un de ses meilleurs tableaux, la *Maréchalerie de village*, qu'il grave en ce moment pour la *Gazette*. Nous pouvons également noter un joli *Souvenir de Beuzeval*, par M. de Groiseilliez : ce sont là des ouvrages de peintres, où la pointe du graveur se substitue sans peine à la brosse du coloriste et qui montrent que le sentiment de l'artiste domine toujours l'outil qu'il emploie.

Les *Souvenirs du siége de Paris*, de M. Lalanne, sont retracés avec une exactitude qui leur donne une singulière valeur comme documents historiques ; mais, en se mettant au point de vue de l'art proprement dit, nous préférons cette belle *Vue de Richmond*, où l'artiste a si bien rendu les lointains baignés de vapeurs qui sont particuliers à l'atmosphère de la Grande-Bretagne. La note agreste et poétique est, pour nous, l'élément caractéristique du talent de M. Lalanne. Les *Ruines du palais des Tuileries*, par M. Delauney, les vues du *Château de Chambord*, par M. Rochebrune, et du *Château de Saint-Germain*, par M. Brunet-Debaines, montrent combien l'art du graveur peut mettre de vie et d'animation dans le genre réputé si froid des représentations de monuments.

La lithographie, si en honneur chez nous il y a quelques années, est aujourd'hui singulièrement délaissée. Les anciens lutteurs, applaudis du public il y a une quinzaine d'années, MM. Mouilleron, Français, Nanteuil, paraissent maintenant vouloir abandonner la partie, et si nous retrouvons quelques artistes depuis longtemps appréciés, tels que MM. Jules Laurens ou Gilbert, c'est avec des ouvrages assurément estimables, mais

qui ne nous apprennent rien de précisément nouveau sur le talent de ces artistes. M. Vernier continue à interpréter très-habilement Corot, ou plutôt à s'identifier avec lui, et M. Chauvel a traduit avec bonheur la *Veillée*, d'après Millet. On a droit d'être étonné du petit nombre d'artistes qui s'adonnent aujourd'hui à la lithographie ; cependant on ne peut tirer de là aucune conclusion fâcheuse pour l'avenir, car l'eau-forte a été complétement négligée au commencement de ce siècle et nous assistons en ce moment à sa résurrection.

La gravure sur bois, qui a eu aussi bien des fluctuations, nous offre cette année quelques résultats vraiment satisfaisants. Deux médailles ont été décernées à des graveurs sur bois, l'une à M. Yon, qui dessine lui-même les compositions qu'il grave ; l'autre à Mlle Hélène Bœtzel, qui a fait d'après la *Lisière de bois* de Ch. Jacque une gravure que nous regardons comme une des meilleures du Salon. C'est vibrant comme une eau-forte, et l'effet est rendu avec une chaleur et une décision qui ne sont pas communes dans ce genre de gravure. Au reste, l'heureuse idée qu'a eue M. Bœtzel de publier sur chaque Salon un Album dont les dessins sont exécutés sur bois par les artistes exposants — la *Sortie de l'école des filles*, un des plus jolis tableaux d'Édouard Frère, qui accompagne cet article, est détachée de l'Album de 1869 — nous a valu cette année d'excellentes gravures dues à MM. Martin, Perrichon, Langeval, etc., et ce rapport intime entre le créateur et l'interprète ne peut être que favorable à la gravure sur bois, qui a trop souvent l'inconvénient de refroidir l'expression en subordonnant l'art aux exigences du métier.

Parmi les reproductions d'anciens tableaux, nous devons une mention particulière à l'*Adoration des Mages*, triptyque de la cathédrale de Cologne, qu'a gravée sur bois M. Chapon, et qui sera à coup sûr une des meilleures illustrations de l'*Histoire des Peintres*. Les gravures de M. Laplante pour le *Tour du Monde*, celles de MM. E. Thomas, Gauchard, Hildibrand, pour divers ouvrages ou journaux illustrés, sont dignes d'être signalées, et présentent individuellement une valeur incontestable ; cependant nous croyons que le véritable rôle de la gravure sur bois est de rendre le croquis improvisé, et qu'elle aurait tort de se lancer dans une recherche de détails qui l'écarterait de sa véritable route.

RENÉ MÉNARD.

# LÉOPOLD ROBERT

D'APRÈS

SA CORRESPONDANCE INÉDITE[1]

---

## III.

Nous avons laissé Robert au moment où, après avoir remporté le second prix de gravure, il rêvait une couronne nouvelle et un triomphe plus complet. Sa correspondance ne reprend qu'en avril 1815. Napoléon vient de rentrer en France et les études que le jeune artiste poursuit sans relâche ne l'empêchent pas de suivre d'un œil attentif et perspicace les préparatifs du grand drame dont le dernier acte va se jouer. Son esprit actif ne néglige rien. Tout en lisant Thucidyde, Xénophon et le *divin* Bossuet avec son ami Ulysse Sandol, il visite le Musée d'artillerie et les Catacombes, fait ses réflexions sur l'organisation de la garde nationale et les préparatifs pour la défense de Paris, assiste à la fête du Champ de mai et donne un croquis plein de vie et de vérité de l'aspect de Paris pendant les Cent-Jours.

« Paris, 14 avril 1815.

« Mes chers parents!

« J'étais loin de supposer, en vous écrivant ma dernière lettre, que des événements aussi extraordinaires arriveraient. Que de changements j'ai

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 361, et t. VI, p. 5.

déjà vus dans ce Paris ! Cette cité a offert, dans un bien court espace de temps, tout ce qu'en un siècle il s'est rencontré dans les annales de l'histoire : les contrastes de la guerre et de la paix, de la gaieté et de la tristesse, de l'abondance et de la misère, de la grandeur et je dirais presque de l'avilissement, mais portés à l'excès ! Celui qui a dit : la vie n'est qu'un songe, a fort bien dit à mon avis ; en vérité, on est tenté de croire au péripatétisme, car je vous assure que j'ai eu des moments où je croyais rêver, enfin, je doutais de ce que je voyais. J'ai pris le parti de rester ici, quoique la proposition que vous me faites de retourner au pays me soit extrêmement agréable ; mais plusieurs raisons m'en empêchent : 1° j'ai grande envie de terminer ma planche ; ensuite les frais de voyage et l'incertitude où je serais sur la longueur du voyage, et la curiosité de voir ce qui se passera ici, m'engagent aussi un peu à y rester, quoique généralement on appréhende ce choc terrible. Nous espérons passer entre les gouttes comme l'année passée, et si toutefois nous voyons du danger, nous chercherons les moyens d'aller vous rejoindre; toutefois nous sommes toujours sous la main de la Providence. Cependant je dois vous dire un mot de la levée en masse qu'on a affichée ici, c'est-à-dire de 60,000 gardes nationaux pour la ville de Paris ; et comme on fait tous les jours de nouveaux recensements, on pourrait être plus sévère avec nous cette fois qu'on ne l'a été l'année passée.

« Le cinquième jour que l'empereur était ici, il a été rendre visite à M. David pour voir ses tableaux, et entre autres son dernier (*les Termopyles*). Il lui a témoigné son contentement; il a trouvé que la tête de Léonidas était sublime, et a nommé M. David commandeur de la Légion d'honneur, de simple officier qu'il était. On dit ici que l'empereur va se nommer généralissime des armées de la République. La première quinzaine qu'il a été ici, il a passé en revue plus de 200,000 hommes de bonnes troupes, animées du meilleur esprit. Je n'oublierai pas de vous dire que V. J. est ici en garnison, fourrier de grenadiers à cheval de la vieille garde ; il a changé à son avantage : il est beaucoup moins pétulant qu'il y a deux ou trois ans. J'ai été hier au dépôt central de l'artillerie ; c'est un des musées les plus curieux qu'il y ait ici. On y voit quantité de cuirasses anciennes et toute sorte d'armes de toutes les nations, entres autres le poignard de Ravaillac, les cuirasses de Bayard, de Godefroy de Bouillon, de Charles le Hardi, trouvée en Suisse, de François Ier, de Louis XIV, du duc de Guise le Balafré, de la Pucelle d'Orléans, d'Henri IV, et beaucoup d'autres ; les casques du féroce Attila et du grand Théodoric m'ont frappé. J'ai visité aussi les Catacombes, que je n'avais jamais vues ; j'ai profité avec plaisir de l'occasion d'un aimable

compatriote. Si on pouvait être seul quelques heures sous ces voûtes immenses, le spectacle de ces os de morts rangés par milliers devrait nécessairement faire naître plus d'une réflexion sur ce monde et rappeler ce proverbe de Salomon : « Vanité des vanités, tout est vanité. »

« 1er mai 1815.

« Nous ne voyons rien de nouveau ici pour le moment, sinon que Paris offre l'aspect le plus brillant et que de plus on n'est que trop persuadé ici que la guerre va éclater ; les coups seront terribles. Quoique Paris soit assez tranquille, il y a une très-grande fermentation dans les esprits, la majeure partie est disposée, s'il le faut, à partir. Il y a un enthousiasme en France qui est bien autre que l'année passée ; on était effrayé de la marche rapide des alliés : la nouveauté de la chose (j'entends de voir la France attaquée) avait consterné les Français. Ils sont préparés maintenant : la *grande nation* opposera un mur d'airain par son énergie et son union aux entreprises qu'on pourrait former pour affaiblir sa gloire. D'un autre côté, je sais que les alliés sont formidables. Le parti le plus sage est d'attendre la fin d'un choc épouvantable et dont on n'aura pas d'exemple. Cependant tranquillisez-vous sur notre compte, nous serons prudents. La liberté de la presse est rétablie. »

« Paris, 19-23 mai 1815.

« J'ai reçu vos deux chères lettres qui m'ont fait grand plaisir et ont satisfait en partie ma curiosité ; je vais répondre à leur contenu avec tous les détails que vous désirez. Je vous parlerai d'abord de M. David, que je vois quelquefois et dont je reçois toujours l'accueil le plus gracieux. Il a été incommodé ces derniers temps ; j'eus par là l'occasion d'aller lui faire une visite. Son fils E. est rentré au service, colonel de cavalerie. C'est son gendre, le colonel Joannin, qui a ouvert les portes de Grenoble, où il commandait, à l'empereur. Oh ! notre patron est maintenant au pinacle de la fortune. Nous avons ici un spectacle tout à fait nouveau et qui m'a fait une impression singulière. Les habitants des faubourgs Saint-Antoine et Saint-Marceau se sont confédérés et sont allés dimanche passé en corps offrir leurs services à l'empereur, en cas que l'on vît encore l'ennemi aux portes de la capitale. Hélas ! on gémit de voir qu'on a besoin de cette classe de la nation et de lui faire connaître sa force. Leur nombre montait de 12 à 15,000 hommes, tous robustes, et la majorité ayant servi. Ils seront organisés et seront l'avant-garde de la garde nationale. On dit que nous verrons dimanche ceux

des faubourgs du Temple, Saint-Martin et Saint-Denis qui iront aussi s'offrir comme défenseurs de la patrie. Après avoir vu les confédérés, nous fûmes curieux d'aller voir les fortifications de Montmartre. Tous les endroits où le terrain est favorable on y établit des retranchements et on en forme des redoutes, et pour garantir plus encore on creuse des fossés. Saint-Denis sera inondé. Enfin, si la nécessité l'exige, les plateaux de Montmartre, Ménilmontant et Chaumont seront couverts de 300 bouches à feu qui vomiront la mort. Voilà la bombe, gare aux éclats. Le commerce, comme vous devez penser, est dans une stagnation complète; cependant chacun est tranquille et dans une entière sécurité dans l'avenir. La crainte que les communications ne soient interrompues m'engage à envoyer cette lettre par R. J'ai vu des lettres de Neuchâtel qui font craindre qu'on ne demande les absents; je serais bien aise que vous m'en dissiez un mot. Les journaux annoncent ici que la Suisse se déclare contre la France; quoiqu'elle ne soit pas certaine, cette nouvelle nous a fait peine. Comme qu'il en soit, je me confie en la Providence, et comme je suis persuadé que tout arrivera par son ordre, je ne murmurerai pas de ses décrets. Je vous embrasse de cœur, mes chers parents, et suis pour la vie votre dévoué fils,

« Léopold Robert. »

« Paris, le 3 juin 1815.

« Chers parents,

« Je vais vous faire une petite relation du fameux Champ de mai, de cette belle fête dont nous avons été les témoins oculaires. Il est inutile que je vous détaille la marche de cette cérémonie, les journaux vous en donneront une idée bien plus juste que je ne pourrais le faire; je me contenterai de vous marquer ce qui m'a frappé, les émotions que m'a fait éprouver la vue de tant d'illustres personnages, et surtout celui qui fait remuer le monde. Quelle foule de réflexions philosophiques ce jour m'a fait naître! — Ulysse n'a pas voulu interrompre ses travaux ce jour, mais je n'étais nullement dans les mêmes dispositions, et je fus forcé de sortir seul. Je ne sais quel hasard heureux me fit plutôt diriger ma course du côté des Tuileries qu'au Champ de Mars, car je n'étais pas instruit que j'y verrais le cortége et que j'y rencontrerais Ch. Henri Montandon[1], avec lequel j'ai été toute la journée, ce dont je me félicite;

1. Son portrait en profil, peint à l'huile par Léopold, se trouve au collége de la Chaux-de-Fonds, ainsi que ceux de deux de ses parents.

car sans lui et sans sa hardiesse je n'aurais pas été sur la tribune, d'où l'empereur a fait un discours aux troupes, discours que nous avons entendu mot pour mot, sans en perdre une syllabe.

« Nous suivîmes le cortége, qui traversa le jardin des Tuileries et prit la route du Champ de Mars; en arrivant sur l'amphithéâtre qui l'entourait, nous fûmes ravis de la vue imposante que nous présentèrent la garde impériale et la garde nationale : la première surtout, incomparable avec toute autre troupe par l'air martial de ceux qui la composent, l'aspect terrible de ces vieilles moustaches, la richesse et le bon goût de leurs costumes. La cavalerie surtout se distingue encore plus par la beauté et la variété de l'uniforme : il faut avoir vu cela pour en avoir une idée juste. Maman pourra vous dire de quelle grandeur est le Champ de Mars; il était rempli de troupes. Jamais je n'ai vu de manœuvres aussi belles; les dragons, les grenadiers, les lanciers marchaient cinquante hommes de front : vous devez vous figurer quelle ligne cela devait faire. Le soleil resplendissait sur les casques, qui brillaient au loin d'un éclat tempéré par les tourbillons de poussière, ce qui mettait une harmonie singulière dans ces beaux tableaux . que n'aurais-je pas donné pour vous voir spectateurs de cette belle fête, qui est la plus brillante dont j'ai été témoin, non-seulement à cause du nombre des troupes; mais le temps était si beau, et les spectateurs paraissaient contents et gais. Nous étions, dis-je, sur un des amphithéâtres qui entourent le Champ de Mars; une partie des troupes faisait un cordon pour empêcher les spectateurs d'entrer dans l'enceinte. Malgré cette difficulté, nous sûmes si bien nous faufiler, que nous parvînmes au pied de la tribune d'où l'empereur devait adresser son discours aux troupes en leur distribuant les aigles et les faisant ensuite défiler devant lui. Ma lettre ne me permet pas de vous rappeler en entier son discours, quoique je m'en rappelle assez bien : il est très-énergique, et il l'a débité avec feu; mais les phrases en étaient coupées et sans ordre, et il n'était pas difficile de voir que c'était d'abondance et sans préparation qu'il l'a fait. Il a dit en parlant aux troupes : « *Vous jurez de périr pour défendre ces aigles aux couleurs* « *nationales, pour conserver la liberté et soutenir le trône!...* » Il a une voix très-forte, quoiqu'elle soit un peu aigre, et l'accent italien. Pendant que les troupes défilèrent, nous montâmes sur la tribune, une dizaine de personnes nous en séparaient, ministres, chambellans, maréchaux : nous étions les seuls bourgeois, et heureusement assez proprement mis. Nous avons parlé à des généraux qui nous ont assuré que le Champ de Mars contenait 300,000 personnes au moins. Le soir il y eut une illumination.

« Mais le concert, le feu d'artifice et une grande illumination auront lieu demain.

« Vous me pardonnerez si je vous ai entretenu si longtemps de cette fête. Nous nous portons parfaitement, nous ne sommes pas tracassés pour les levées ; c'est très-heureux, car on incorpore tout homme de seize à soixante ans dans la garde nationale ou dans les fédérés. Si nous échappons, c'est une chose bien singulière, etc... Je vous embrasse et suis votre dévoué fils,

« LÉOPOLD ROBERT. »

« Paris (sans date), 1815.

« Chers parents !

« La sœur de mon ami Ulysse Sandol vous remettra un carreau de papier coupé à jour et vous enseignera comment vous devez faire pour avoir des nouvelles de Paris, que nous ne pourrions pas vous envoyer autrement[1]. V. J. vient chez nous assez souvent; il nous a dit hier que son régiment, qui était de 900 hommes il y a huit jours, est à présent de 1,150, tous vieilles moustaches rentrées; la vieille garde est maintenant de 12,000 hommes, et la jeune, qui n'est pas encore organisée, sera du double; les corps francs se reforment avec une activité toute particulière. Il y a un parc d'artillerie à Vincennes, qui est au moins de 12 à 1,500 pièces de canon. L'empereur a annoncé hier à une revue de troupes de ligne, infanterie et cavalerie, que les Turcs avaient déclaré la guerre à la Russie. On a licencié les quatre régiments suisses au service de la France; la majeure partie des soldats du jeune régiment sont entrés dans d'autres corps; parmi eux est F. F., du Locle. Ulysse vient de recevoir des nouvelles de sa sœur. Elle lui apprend que votre

1. Chacun des correspondants avait un de ces cartons découpés de la même manière. Celui qui écrivait appliquait le carton sur son papier et mettait dans les vides les mots exprimant en abrégé ce qu'il voulait faire parvenir. Ainsi :

| Vous saurez | Napoleon | a été battu | le 18 juin |
|---|---|---|---|

| à Waterloo | etc., etc. | etc. |
|---|---|---|

puis entre ces mots on intercalait des phrases quelconques, mais qui devaient présenter un sens et se relier autant que possible avec la dépêche et surtout dissimuler la nouvelle que l'on faisait ainsi passer en contrebande à travers le cabinet noir. Le récipiendaire plaçait son carton sur la lettre et lisait facilement ce que son correspondant lui mandait d'important.

pays est occupé par des Bernois et que les nôtres sont du côté du Tessin. Je serais curieux de savoir qui est parti parmi les jeunes gens que je connais. Il paraît qu'on nous a oubliés. »

« Paris, le 16 juin 1815.

« Chers parents,

« Je viens d'apprendre par un de nos amis de Bâle que les alliés venaient avec un corps d'armée considérable de passer par cette ville ou à Rheinfelden. Je vous écris à la hâte pour vous rassurer sur notre compte. J'ai vu aussi M. H. R. qui compte reprendre du service ici. Il nous a débité plusieurs nouvelles qui d'abord nous ont effrayés, mais en réfléchissant nous avons vu que ce ne pouvait être que des fausse-tés : il nous a assuré qu'on levait encore 500 hommes dans notre village. — On est certain ici que la décision de la Suisse n'est pas à l'avantage de la France, et on craint de voir encore ce qu'on a vu l'année passée. La meilleure chose qu'on puisse faire dans ces circonstances est de se remettre entièrement entre les bras de la Providence, car sans cela on est beaucoup moins sûr encore de savoir ce que Dieu décidera de nous. J'ai appris avec peine que mon cher Alfred était incorporé dans une des compagnies qu'on a organisées dernièrement, car qui sait les mesures qu'on prendra encore pour être plus redoutable en cas d'attaque? Nous sommes toujours très-bien ensemble, nous deux Ulysse. Nos caractères se conviennent parfaitement. Nous avons tous deux les mêmes goûts, tous deux les mêmes principes, et notre but est également de faire le bonheur de nos chers parents. Si je ne puis y atteindre, que vous ayez du moins la certitude que je fais et ferai tout pour y parvenir. Nous passons toujours notre temps le soir à lire. Un de nos amis nous a prêté Thucidyde, Xénophon et le divin Bossuet. Si vous connaissiez ce jeune homme, vous nous féliciteriez d'avoir une pareille connaissance, car il joint à de nombreuses connaissances une érudition profonde et des principes très-sévères qui lui attirent l'estime de toutes les personnes qui le connaissent. Je dois vous dire à quel point en sont mes travaux. Je compte avoir fini ma planche dans un mois. Je voudrais pouvoir vous en faire passer quelques épreuves quand elle sera terminée. Je compte retourner après à l'atelier de M. David. — Les habitants de Paris travaillent aux fortifications. La ville sera entourée de fossés avec des redoutes de distance en distance. On parle enfin d'approvisionner Paris. Les femmes se fédèrent aussi. Enfin tout s'organise, etc. Je suis pour la vie votre dévoué et affectionné

« Léopold Robert. »

Dans les lettres qui suivent, Robert oublie les événements publics pour parler d'un grand chagrin personnel qui l'atteignit alors. Son ami intime, Ulysse Sandol, jeune homme de la Chaux-de-Fonds, dont il parle si souvent dans ses lettres, tomba gravement malade et mourut malgré les soins que lui prodigua Robert. C'est pendant qu'il soignait son ami que Robert dessina une étude de la *Mère des Niobés* que possède M. Alphonse Petit-Pierre. Il a mis dans ce beau travail toute la tendresse de son âme.

« Paris, 10 août 1815.

« Chers parents,

« Devais-je, à la suite d'événements si malheureux et après avoir été privé si longtemps de vos nouvelles, reprendre notre correspondance en vous annonçant une nouvelle qui ne pourra que vous faire du chagrin : je ne puis trouver des moyens de vous prévenir avant de vous instruire de cette fâcheuse nouvelle. Ulysse est tombé malade le dimanche 3 juillet, et sa maladie s'est déclarée au bout de quelques jours pour être une fièvre putride. J'ai demandé au médecin qui vient le voir tous les jours si je devais faire savoir cette nouvelle à ses parents ; il m'a conseillé de le faire, en leur disant aussi qu'il ne trouvait encore aucun symptôme alarmant ; qu'il ne pouvait que conjecturer avant le quatorzième jour quelle force aurait la maladie. Je vous laisse penser dans quelle cruelle position je me trouve ! Enfin, celui qui n'a pas souffert en ce monde ne mérite pas d'avoir part à la félicité de l'autre monde. Je vous prie de tranquilliser ses parents sur la manière dont il est traité. Il a d'abord un médecin distingué, M. Rougeot-Desessarts, qui a traité M^me^ Girardet pendant une maladie semblable ; il a ensuite une garde qui ne lui laisse manquer de rien. Je l'ai veillé les premières nuits, mais je n'ai pu continuer ; je suis obligé de prendre des distractions pour m'étourdir un peu. Plusieurs compatriotes montrent beaucoup d'empressement à nous servir ; toutes les personnes de la maison s'intéressent vivement à lui et nous ont offert leurs services. Enfin il ne manque de rien, c'est de quoi ses parents doivent être persuadés. Espérons en la bonté de Dieu. Il m'est impossible de vous écrire plus longuement. Je vous donnerai dans trois ou quatre jours un bulletin de l'état de sa santé. Quel génie malheureux a voulu que je ne vous écrivisse qu'à présent? Vous attendez avec impatience de nos nouvelles, et cette lettre n'est pas propre à vous causer de la joie. Ulysse a toute sa connaissance et a perdu déjà beaucoup de fièvre. Remettons-nous-en à

la bonne Providence, c'est ce que je me dis sans cesse. Je vous embrasse tous.

« Léopold Robert. »

« Paris, 19 août 1815.

« Chers parents,

« Vous devez être inquiets de n'avoir pas reçu cette lettre plus tôt, mais j'ai toujours attendu pour pouvoir vous marquer quelque chose d'un peu positif à l'égard de la santé d'Ulysse. Il est, grâce à Dieu, à peu près sauvé : le médecin parle même de sa convalescence comme d'une chose peu reculée. Notre malade parle déjà de manger du gâteau au fromage; il a un autre symptôme très-favorable, et je commence à respirer un peu ; mais le jour où je vous ai adressé ma dernière, j'étais réellement malade; j'ai été obligé même de me ménager pendant une dizaine de jours; maintenant, je suis parfaitement bien. Rassurez les parents d'Ulysse sur la manière dont il est soigné; j'ai pris une femme qui se trouve être une très-bonne personne qui fait tout ce que le médecin ordonne. Enfin j'espère pouvoir vous annoncer la convalescence dans quelques jours. Je ne puis vous cacher que depuis qu'Ulysse est malade je n'ai pas fait grand'chose. Cependant la première semaine je concourus pour le prix du torse; j'en fis un assez bon. Le jeune homme qui a remporté le second prix de peinture cette année a aussi eu celui du torse. Forster m'a dit que M. Gérard, professeur, lui avait fait savoir que le baron de Humboldt avait chez lui deux médailles en or que le roi de Prusse lui avait fait remettre pour nous : nous attendons tous les jours une invitation pour aller les chercher. M. David a écrit à ses élèves qu'il comptait bientôt être parmi eux, qu'il s'en faisait une fête : enfin beaucoup de choses flatteuses. J'ai reçu dernièrement une lettre de M. Girardet qui me marque qu'il a eu le plaisir de voir M. David à Neuchâtel, où il a séjourné un jour. La première personne qui partira d'ici sera chargée du journal que je vous ai promis. Je me fais une fête de recevoir de vos chères nouvelles, dont j'ai été longtemps privé. J'ai été tellement tracassé ces derniers temps, que j'en ai pris un peu de noir; j'avais un si fort découragement en voyant Sandol malade! Je n'avais qu'une chose qui pût me soutenir, c'était de penser à vous, ô mes chers parents! de me rappeler le séjour de ma bonne mère ici, de nos promenades au jardin des Tuileries, etc. Ces souvenirs si chers à mon cœur me rendent le courage, parce que je pense que je pourrai encore en jouir quand je serai dans le sein de ma famille. O ma chère mère, vous ne pouvez savoir combien je me reproche de vous avoir laissée si longtemps seule

des journées entières! Oh! que je me rappelle toujours avec un douloureux souvenir cette fois où je rentrai presque de nuit, et où je vous trouvai tout inquiète : bien sûr, je ne vous causerai plus des peines comme celle-là, je ne voudrais plus vous quitter. Soyez toujours persuadés de mon attachement inviolable.

« LÉOPOLD ROBERT. »

« Paris, 31 août 1815.

« Mes chers parents,

« Le ciel en avait décidé ainsi! Ulysse, mon malheureux ami, m'a été enlevé! il a été enlevé à ses connaissances, à ses parents! O mort impitoyable, ô mort, que tu es affreuse! Quelle perte, ô mes chers parents, pour votre enfant! il ne sait s'il pourra la supporter autrement qu'en allant se consoler dans votre sein, pleurer avec vous. Il est maintenant en repos, ce bon Ulysse! Ses vertus lui ont acquis une place auprès de son Créateur; il a rejoint sa cousine qu'il a tant regrettée, et j'aime à croire qu'ils abaissent des regards de compassion sur ceux qui les pleurent. Quel coup affreux cette nouvelle va causer à ses parents, surtout après les nouvelles rassurantes que vous aviez reçues! Je ne puis vous donner aucun détail sur sa mort; la plaie de mon cœur est encore trop saignante; je vous dirai seulement que jusqu'à dimanche on avait tout lieu d'espérer une prompte guérison; mais lundi matin il s'est plaint d'un point qui pendant plusieurs heures l'a fait souffrir cruellement. Le médecin l'a vu deux fois chaque jour, et a fait des visites de plusieurs heures; ce point s'est apaisé le lendemain, et même il ne s'en plaignait plus, ce qui fit déjà beaucoup craindre au médecin que la gangrène ne s'y fût mise. Ses craintes n'étaient malheureusement que trop fondées; elle a fait des progrès si rapides, qu'elle nous l'a enlevé hier mercredi à quatre heures et demie du soir. Il n'a pas souffert du tout dans les derniers instants, il était à ce qu'il prétendait *parfaitement bien.* Il s'est éteint insensiblement; je le tenais dans mes bras quand il eut les premières convulsions. Je risquai de me trouver mal en pensant qu'il était si près de sa fin, je sortis de la chambre en sanglotant et je ne l'ai plus revu! Je me loue beaucoup des soins de C^sse^ et de L. Borel, qui m'ont aidé et qui m'aident encore de tous leurs moyens, et je suis persuadé que sans eux je serais au lit. Il m'est impossible de vous écrire plus au long. J'invite les malheureux parents de Sandol à m'envoyer le plus promptement possible l'ordre de régler ses affaires ici, car on pourrait poser les scellés non-seulement sur ce qui lui appartient, mais aussi

sur ce qui est à moi ; je ne sais pourquoi le seul nom de Sandol est à la mairie. J'attends de vos nouvelles avec la dernière impatience. Tout à vous, mes bons parents. Votre fils,

« Léopold Robert. »

« Paris, 5 septembre 1815.

« Mes chers parents,

« Je ne veux pas mettre trop d'intervalle entre mes lettres, dans ces moments où un silence un peu long pourrait vous alarmer. Je commencerai d'abord par vous dire que grâce à Dieu et grâce à vous, mes bons parents, je me trouve assez bien de corps. L'âme ne se rétablit pas aussi promptement ; les douleurs que j'éprouve sont à la vérité moins vives ; mais, ô mes chers parents, que de regrets la déchireront continuellement ! J'ai perdu un ami, un ami qui m'était si cher ! nous vivions si bien ensemble ! Aucun de nos moments n'était employé d'une manière frivole, parce que l'un et l'autre nous n'étions nullement portés vers ces plaisirs bruyants que recherchent tant les jeunes gens ; nous avions le même plaisir de causer ensemble des arts ou des sciences, parce que tous deux nous y trouvions du goût ; mais plus que cela encore, les mêmes principes de morale étaient profondément gravés dans nos cœurs : et perdre un tel ami, ô mes chers parents ! Le ciel en avait donc décidé ainsi ! Il a voulu m'affliger pour éprouver ma constance à souffrir ; c'est avec le cœur bien serré, et pourtant avec résignation, que je dis : « que la volonté « de Dieu soit faite ! » Il est maintenant heureux, ce cher Ulysse ! Quand je suis seul, je vois son ombre voltiger sans cesse autour de moi ; cette idée que je ne peux repousser ne m'est pas pénible du tout, au contraire ; j'éprouve une douce mélancolie qui me rend, vous le dirai-je ? insensible à tout, aux arts, à mes amis. Il n'y a que votre souvenir, mes chers parents, qui soit toujours délicieux à mon cœur ; il me soutient, il me redonne cette envie de me distinguer pour contribuer à votre bonheur ; votre souvenir chéri ne me quittera pas, tant que je vivrai. Je voudrais voler dans vos bras, mais je me dis que mes études en souffriraient et que le plaisir sera bien plus grand quand mon esprit ne sera plus occupé que faiblement de la perte que je viens de faire. Je n'ai plus que quelques mois avant le concours ; la planche de M^me^ David n'est pas terminée, et j'ai la plus grande envie d'en faire quelque chose. Je sens aussi que les arts pourront me distraire en m'y livrant avec assiduité. Je suis obligé ces jours de courir de côté et d'autre, chez le juge de paix, à la municipalité, ce qui me donne un ennui mortel.

« Je vais aussi changer d'appartement. J'irai quelques mois loger dans l'hôtel où est notre cher ami le docteur Borel de Neuchâtel, dont la compagnie me fait toujours grand plaisir, parce qu'elle me rappelle celle de mon cher Ulysse. J'irai demeurer rue Hyacinthe, numéro 13, où vous pourrez m'adresser vos lettres dorénavant. Je vais employer le reste de mon papier à vous parler de mon cher Ulysse. (Suivent tous les détails de la maladie)... Il me disait au souffle « qu'il était *parfaitement bien*, « qu'il ressentait une douce chaleur, » bien-être perfide qui annonçait sa fin prochaine! Il s'éteignit insensiblement et mourut sans douleurs; mais ce qui m'a toujours effrayé dans sa maladie, c'est qu'il a paru insensible à tout : jamais il ne m'a fait une seule question sur ses parents, qu'il chérissait tant!... Enfin rien ne l'inquiétait, et il ne s'attendait pas du tout à mourir. Le matin il avait fait placer un petit portrait du roi de Prusse et un buste de Niobé au pied de son lit, et il les faisait remarquer à toutes les personnes qui l'approchaient : il avait en les regardant une figure heureuse et contente. Les plus petits soins qu'on lui prodiguait le dernier jour, il les reçut avec beaucoup de reconnaissance; il ne parlait plus, mais sa figure était toujours extrêmement expressive... enfin il nous fut enlevé! quels moments affreux! je ne puis me les rappeler sans éprouver un excès de désespoir!... Ulysse, nous ne te verrons plus!... ô! perte déchirante!... Je ne puis assez dire combien Borel et C^sse^ me furent utiles ces jours. Il fut enterré le surlendemain de sa mort, aussi décemment que nous le jugeâmes convenable, sans faire trop de frais. Il y avait une quarantaine de personnes qui suivirent le convoi; il fut placé dans une fosse particulière au cimetière de Vaugirard. M. le ministre Masson fit une oraison funèbre, laconique mais touchante.

« Je viens de recevoir vos chères lettres dont je vous remercie. Hélas! elles m'ont bien affecté; je maudis bien celle qui vous a donné des espérances, de même qu'aux parents de mon ami. Vos lettres sont un baume précieux pour mon cœur; veuillez les renouveler souvent : c'est ce qui contribuera plus qu'aucune autre chose à guérir cette plaie.

« Soyez assurés tous de mon continuel attachement.

« Je vous envoie, etc., etc.

« LÉOPOLD ROBERT. »

« Paris, 15 septembre 1815.

« Chers parents,

« J'ai reçu de bien charmantes lettres des parents d'Ulysse. Notre ami a quitté de bien bons parents, mais qu'ai-je fait pour mériter tant à

leurs yeux? J'ai fait ce que le cœur le plus insensible n'aurait pu s'exempter de faire; hélas! si la moitié de mon existence avait pu conserver la vie à mon ami, et le rendre à des parents qui le chérissaient si tendrement, je l'aurais sacrifiée avec joie, et je me serais estimé heureux; mais le ciel en avait ordonné autrement : il avait marqué là le terme de sa carrière. Il est heureux bien certainement, car il a bien mérité aux yeux de la Providence. Combien j'aime M. P..., quel excellent homme! quelle délicatesse! quel cœur! je me propose de lui répondre incessamment pour lui donner tous les détails de la maladie et de la mort de notre ami, comme il me le demande.

« Veuillez dire mille choses à mesdames S... et P... J'ambitionne une place dans le cœur de la mère et d'une sœur tant aimées de mon ami : quel soulagement pour mon cœur si je pouvais mêler mes larmes aux leurs!... Tout ici me paraît froid. Qu'il y a peu de personnes dans ce monde qui sachent aimer véritablement! J'excepte pourtant mon ami Borel et Comtesse; c'est avec eux seuls que je puis parler de mon cher Ulysse sans trouver des cœurs de glace. Ma santé est meilleure que je n'aurais osé l'espérer; les chagrins de l'esprit qui la ruinent si souvent ne lui ont causé aucune atteinte, du moins en apparence; il est vrai que je me ménage, et je suis d'une complexion si bonne, qu'elle résistera certainement à cette secousse. Mes occupations me distraient, je m'occupe de ma planche; je fais maintenant le portrait peint de Borel, et ensuite je ferai deux petites copies de celui d'Ulysse : j'en destine une à sa malheureuse mère, l'autre pour M. Perrot. Je travaille avec plaisir, c'est la seule chose qui me désennuie; aussi je suis assidu du matin au soir. Je sens qu'il n'y a que cette distraction qui me conserve la santé; d'ailleurs, je suis si bien dans mon nouvel appartement, surtout à cause du voisinage de mon cher ami Borel, qui pourra remplacer en partie le vide que la mort d'Ulysse me cause. Les qualités morales que j'estime tant chez un jeune homme, il les possède toutes; l'instruction brillante qu'il a reçue et qu'il cultive toujours est très-propre à me faire passer des moments bien agréables. Nous avons aussi dans la maison un compatriote fribourgeois, bon enfant, avec lequel nous sommes ordinairement. Nous sommes à deux pas du charmant jardin du Luxembourg, où nous allons souvent.

« Enfin, je sens que je suis très-bien, je n'ai que ce vide affreux qui me mine; le temps amène beaucoup de changements. O mes bons parents, si je ne vous avais pas, que ferais-je dans un monde où je ne pourrais placer aucune affection décidée sur aucun de ses habitants? Je vous aime, je vous aime, ô mes chers parents; ma plume est trop froide pour

exprimer ce que voudrait mon cœur. Que je me réjouis de vous serrer tous dans mes bras! quelle félicité! Je ne puis plus y penser sans avoir une espèce de délire bien agréable.

« J'ai reçu deux lettres de Mme P... et deux de M. Perrot. Je n'ai pu les lire sans verser des larmes et sans regretter encore plus ce cher ami. Je puis dire que j'ai été parfaitement heureux pendant le peu de temps que j'ai passé avec ce cher Ulysse, et son amitié m'a été d'une grande utilité les jours malheureux qui suivirent le départ de la meilleure des mères. Dans quelle profonde affliction il laisse ses parents : sa bonne mère qu'il aimait tant, sa sœur, et M. Perrot! quel homme!

« J'attends beaucoup de lettres de la maison, et j'espère de plus les recevoir promptement, c'est un plaisir si grand pour moi! Je vous embrasse encore et suis votre dévoué,

« LÉOPOLD ROBERT. »

« Paris, 5 décembre 1815.

« Mes chers parents,

« Je viens vous apprendre une nouvelle qui, j'en suis persuadé, vous fera plaisir. J'ai reçu hier une lettre de M. le baron de Humboldt, qui me priait instamment de me rendre chez lui le même jour pour me communiquer une chose qui me concernait. Vous pensez bien que je ne manquai pas le plaisir de le trouver : il me reçut parfaitement. Il me dit qu'il était chargé de la part du roi de Prusse de me remettre une médaille pour le prix que j'avais remporté, et dont je lui avais fait parvenir quelques épreuves. En même temps que la médaille, il me remit un rouleau de trente ducats en or, en me disant que la médaille n'étant pas d'un poids ordinaire, ce n'était qu'un dédommagement. Nous parlâmes ensuite un moment. Il me demanda à quoi je m'occupais, et il apprit avec plaisir que je gravais le portrait de Mme David, qu'il connaissait et dont il me fit un grand éloge ; il m'engagea ensuite à lui remettre quelques épreuves, quand elles seraient terminées, pour en faire passer au roi de Prusse. En me quittant, il me pria de l'excuser s'il m'avait mandé pour si peu de chose, et je sortis très-satisfait. La médaille est très-belle et un peu plus grosse que celle du second prix, que vous avez déjà. Les trente ducats sont aussi fort beaux, mais je crois qu'ils ne seront pas gardés comme de vieilles reliques. Malgré toute la peine que j'éprouve de vivre éloigné d'aussi bons parents, de tout ce que j'ai de plus cher au monde, je dois persévérer dans le parti que j'ai pris et me mettre à même de vous faire honneur. Cependant votre avis prévaudra certainement, et

j'attends votre décision; mais vous devez sentir que, pour un artiste, le théâtre d'une grande ville est préférable à un petit endroit où on ne peut apprécier les arts ni même les sentir. L'arrivée d'un ami (B.) nous a bien réjouis : nous avions tant de choses à nous dire! Nous parlâmes d'abord beaucoup du bon Ulysse, nous nous attendrîmes en parlant de ce bon ami! B. nous instruisit de tout ce qui s'est passé en Suisse pendant que tous les grands mouvemens politiques s'étaient opérés. Nous allâmes dîner ensemble, et nous nous rendîmes de là au Théâtre-Français, où je vis avec un singulier plaisir une des bonnes pièces de Molière, *les Femmes savantes*. Il y avait très-longtemps que je n'avais été à ce théâtre, ce qui ne contribua pas peu à augmenter la jouissance que j'éprouvais. Ma lettre vous arrivera sans doute avant les journaux, qui annonceront la mort du maréchal Ney, prince de la Moskowa. Il a été condamné par la Chambre des pairs à être fusillé; il est mort comme un maréchal de France : en brave. C'est lui qui a commandé le feu aux soldats qui ne voulaient pas se prêter à cela. Gare aux autres!... C'est après le spectacle que je vous écris cette lettre; vous me pardonnerez si elle est si peu lisible; il est une heure du matin, j'ai besoin de repos. Ma santé est fort bonne; veuillez me donner promptement des nouvelles de la vôtre; il y a longtemps que je suis privé de vos chères lettres. Je vous embrasse mille fois et suis toujours votre

« LÉOPOLD ROBERT.

« Notre concours commence dans deux mois; je compte retourner auparavant, et pendant quelques semaines, à l'atelier de M. David, pour me remettre un peu. Il y a longtemps que je n'ai dessiné d'après nature. »

« Paris, 1er janvier 1816.

« Minuit frappe! Je ne puis mieux commencer l'année, mes chers parents, qu'en vous faisant part des vœux que je forme pour que vous la passiez heureusement. Avec quelle ardeur, quelle sincérité ils sont présentés à l'Être des êtres, au dispensateur de toutes choses! puisse-t-il les exaucer, ce Dieu tout bon, en qui est toute notre espérance! Je pense à vous, mes bons parents, avec un plaisir inexprimable; mon imagination me transporte au milieu de tout ce que j'aime, au milieu de ma famille; je me vois entonner « *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?* » nous disons tous *bis, bis, bis,* mille fois; je vous vois tous, nous causons : quelles illusions charmantes! ces idées délicieuses réjouissent mon cœur. L'année passée, à la même heure, nous nous entrete-

nions avec Ulysse de nos bons parents; c'est un souvenir qui m'attriste : j'étais si heureux de pouvoir communiquer mes pensées, surtout à un ami aussi précieux!...

« 8 janvier. Pardonnez si j'ai retardé l'envoi de ma lettre. La vôtre, reçue le 31 décembre, m'annonçait un paquet de lettres; j'ai cru devoir attendre pour pouvoir y répondre. La joie que leur lecture me procura fut bien grande; il y avait si longtemps que je les attendais! Je vous ai envoyé un rouleau qui contient plusieurs dessins et une épreuve seulement de ma planche, parce que je compte la terminer davantage. M. David en a été très-content et, pour me faciliter, il m'a engagé de prendre chez moi le portrait peint qu'il a fait lui-même. Toutes les fois que je vais le voir, j'en reçois un accueil tout à fait amical; il ne m'appelle que « son ami Léopold ». Depuis quelque temps nous parlons beaucoup de la Suisse, et, quoiqu'il y ait été assez mal reçu, il se la rappelle avec grand plaisir.

« Outre les académies, vous trouverez dans le paquet quelques bouts d'études que je me suis amusé à faire les soirs; elles sont destinées à Aurèle qui pourra s'en servir pour modèles, s'il montre toujours du goût pour le dessin; vous verrez aussi un dessin de cette belle tête de Niobé qu'Ulysse regardait avec tant de plaisir le jour funeste où il mourut. Si elle faisait plaisir à sa sœur, je désire que vous la lui remettiez sans lui dire que c'est moi qui vous en parle; mais ce n'est qu'autant que vous y tiendriez peu. J'ai passé le jour de l'an de cette année plus gaiement que celui de la précédente : nous avons dîné avec sept ou huit jeunes gens suisses, avec lesquels nous nous sommes assez bien amusés; le refrain de toutes les chansons qu'ils ont chantées était :

O ma patrie,
O mon bonheur,
Toujours chérie,
Tu rempliras mon cœur!

« Je dois vous dire, cher père, combien le projet que vous m'annoncez de venir faire un tour ici cet été m'a causé de joie. J'espère beaucoup, pour qu'il vous soit plus agréable, si vous vous chargez de marchandises, voir reprendre un peu le commerce, qui est dans une stagnation très-grande. Malgré la paix dont nous jouissons, on se plaint davantage que durant la guerre : on est écrasé sous le poids des contributions qui sont, grâce à *nos amis les alliés*, un peu rigoureuses (mais je ne fais pas attention que je suis maintenant Prussien). Un grand nombre d'étran-

gers ont quitté Paris; bon nombre de malheureux s'y réfugient; enfin cette capitale n'a plus l'aspect brillant qu'elle avait il y a six mois. Je m'informerai pour ce que vous désirez savoir, mais j'ai l'âme si peu mercantile et le génie si rétréci pour tout ce qui regarde le commerce, que je craindrais de ne faire que des bévues, et la crainte m'en ferait faire peut-être de bien graves. »

« Léopold Robert. »

CHARLES CLÉMENT.

(*La suite prochainement.*)

UN

# RECUEIL DE FACÉTIES DESSINÉES

## AYANT APPARTENU A CATHERINE DE MÉDICIS

---

Ls sont rares les monuments du XIVe au XVIe siècle consacrés à la satire des mœurs contemporaines. On les compte; c'est la *Danse des Morts*, c'est le *Roman de Renart*, un poëme, des fresques. Et encore, au début, ces fresques ne prétendaient-elles exprimer que l'égalité prêchée par le Christ : drame grave où personne ne rit, ni la Mort ni ses serviteurs. Plus tard seulement, Holbein et les artistes ses contemporains, séduits par de si frappantes conceptions, y introduisirent un élément sarcastique; alors la Mort *empoigne* l'empereur et le pape, les grands et les superbes avec une raillerie frénétique qui répondait au cœur des humbles et des petits; mais bien avant la venue du poëte de Bâle, les divers poëtes qui se succédèrent pour coudre un nouveau chapitre à l'œuvre interminable du *Roman de Renart* étaient des railleurs plus dangereux, sans respect pour le trône ni l'Église.

Les conteurs avaient donné le branle : l'art plus timide se contenta d'une note dans le grand concert satirique des gens de plume; une figure grimaçante cachée sous les arceaux des cathédrales, un caprice burlesque mêlé aux délicates ornementations des bordures de manuscrits, sont des témoignages précieux, mais isolés, qui ne peuvent que difficilement servir à peindre une époque.

Il n'en fut pas de même dans les dernières années du XVe siècle. Alors la raillerie se donne entièrement carrière, même avant Rabelais. L'esprit de critique, protestant avant la Réforme, se manifeste librement et sans censure, quoique appliqué à des travaux exécutés pour les

princes et les prélats. Une grande latitude était laissée aux peintres et aux sculpteurs; il leur était permis de se montrer audacieux et frondeurs et d'agir sans gêne.

On a un exemple de cette liberté dans un manuscrit fort curieux de la Bibliothèque nationale, le seul à ma connaissance qui soit un recueil de miniatures satiriques, et d'autant plus important pour l'histoire des mœurs que, selon toute apparence, il a été exécuté pour Catherine de Médicis.

Ce recueil a pour titre actuel : *Proverbes, adages, allégories du XVe siècle;* je dis *actuel*, une telle indication, gravée sur un dos spécial ajouté pour la bibliothèque du duc de La Vallière à qui le manuscrit appartenait avant d'enrichir les collections publiques, ne prouvant pas qu'un titre analogue existât avant l'adaptation d'un dos de maroquin ajusté assez maladroitement à une reliure de velours rouge.

Cette reliure, dont le ton fané indique la date, est particulière aux manuscrits provenant des bibliothèques royales de Blois ou de Fontainebleau et ayant appartenu à Catherine de Médicis[1]. Et on peut regarder comme certain que les miniatures contenues dans le volume passèrent plus d'une fois sous les yeux de cette princesse et les récréèrent.

On m'a parfois reproché d'avoir donné trop d'extension au mot *caricature* et d'en avoir prolongé les racines à des époques où ni le mot ni la chose ne pouvaient s'implanter. Tout dernièrement, un des plus savants archéologues de ce temps, M. Viollet-Le-Duc, insistait sur ce sujet et répétait avec Voltaire qu'on ne saurait trop définir les termes.

« Qu'est-ce donc que la caricature ? se demandait l'architecte éminent qui, plus d'une fois, avait dû se poser la même question en face des figures tourmentées d'anciennes cathédrales.

« La caricature, la charge et la satire écrite ou figurée sont trois choses distinctes. La caricature est une transposition burlesque; ainsi, vêtir un loup ou un renard du froc d'un moine est une caricature. La charge — le mot l'indique — est l'exagération d'un défaut ou d'une qualité. Faire traîner à un bonhomme son ventre dans une brouette est la charge du personnage à l'abdomen trop volumineux. La satire est la flagellation publique infligée à un vice ou à un travers : montrer un prêtre caressant une jouvencelle, c'est une satire... Ces trois expres-

1. C'est l'opinion de M. Mabille, employé aux manuscrits. Et, comme je lui faisais remarquer certaines maladresses dans les contours des figures qui indiquent une copie d'un autre manuscrit, M. Mabille croit pouvoir affirmer que ces compositions doivent être attribuées ou répétées d'après un maître italien. Les spécimens donnés ici serviront à éclaircir ce point.

sions de l'esprit humain ont, il faut le reconnaître, une même origine : le mépris pour les vices et les ridicules et le besoin de marquer ce mépris[1]... »

Ce n'est pas sans but que j'ai réuni ces trois formes de raillerie dans le même bonnet; j'emploie le mot *caricature,* comme l'ont fait depuis un siècle les Anglais et les Allemands pour tout ce qui touche aux monuments artistiques, et je garde le mot *satire* pour le poëme et le conte. Panofka, Thomas Wright, qui ont introduit une érudition considérable dans l'étude de la parodie et des monuments satiriques, me paraissent répondre à la tendance française qui sans cesse cherche à condenser; instinctivement, je me suis rapproché d'eux et j'espère ne pas être désapprouvé des archéologues en mettant de côté des variantes de mots prêtant à l'équivoque et formant des classifications à mon sens inutiles.

Ce mot *caricature,* qui nous vient de l'Italie et veut dire charge, est maintenant commun à la plupart des langues modernes. On peut l'imposer à toute une série de manifestations diverses où tour à tour la légende et le contour se prêtent un appui et concourent au même but railleur.

Les proverbes au XVe siècle sont des pièces frappées par le peuple avec un grand soin : c'est là qu'a été pétri le bon sens de la nation. Dans sa concision, un proverbe ne semble avoir rien de commun avec la caricature. Qu'un peintre le commente, alors se révèle la révolte qui parfois y est tapie : le proverbe ainsi traduit peut se rattacher également à l'histoire de la caricature. Et c'est en quoi le recueil ayant appartenu à Catherine de Médicis est particulièrement précieux et fournit de nombreux motifs dont je vais citer les principaux.

*Il ne faut pas se brûler à la chandelle* est le thème qu'a choisi le dessinateur du manuscrit pour indiquer qu'il est dangereux de fréquenter les grands et de vouloir s'élever trop haut; cette allégorie, le peintre l'a rendue saisissante.

Dans ce dessin, un des personnages prend la parole et dit :

Maît hôme monte sans eschelle
Jusques au feu pource qu'il luist
Comme le papillon de nuit
Qu'il chet quant il s'est bruslé lesle.

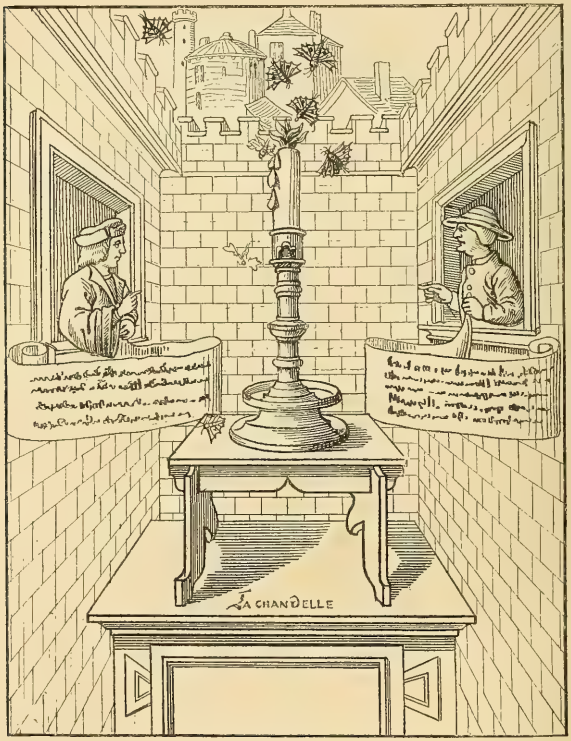
(Maint homme monte sans échelle — Jusqu'au feu parce qu'il luit — Comme le papillon de nuit — Qui tombe quand il s'est brûlé l'aile.)

1. Viollet-Le-Duc. *Encyclopédie d'architecture,* n° de janvier 1872.

A ceci un autre personnage non moins prudent réplique :

On prant du riche la querelle,
On flate celuy qui a bruit,
On fait ainsi que se conduit
Le papillon à la chandelle.

(On épouse la querelle des riches. — On flatte celui qui a de la fortune. — On fait de même — Que le papillon avec la chandelle.)




Voilà des gens bien avertis. Mais la chandelle en sait bien plus long, elle qui a vu tant d'êtres se brûler à sa flamme ; aussi tient-elle également son discours :

LA CHANDELLE.

Chûn vient quant ie l'appelle,
Et ie brusle ce qui me suit,
Qui est pourtant saige me fuit
La façon de court mest[1] itelle.

(Chacun vient quand je l'appelle. — Et je brûle ce qui m'approche. — Qui est sage me fuit. — Il n'en est pas de même à la cour.)

Les poésies de ce recueil, placées au milieu des compositions symboliques dans l'intention sans doute de les rendre plus lucides, sont faibles et souvent confuses. Ici le peintre l'a emporté sur le poëte, comme il arrive souvent dans les compositions lyriques où le parolier reste à l'état de manœuvre.

En feuilletant le manuscrit de Catherine de Médicis, j'ai pensé plus d'une fois à ceux de nos caricaturistes dont la légende est trop spirituelle. Le crayon, qui se rattache à l'esprit de mot, perd sa qualité essentielle. Nos petits journaux foisonnent de vaudevillistes en herbe, plus préoccupés de l'idée que de l'exécution. Ces transpositions d'art sont modernes : l'esprit des anciens dessinateurs, j'en excepte Hogarth, était dans la composition, le geste, la réalité du type, la force de la conception, et le manuscrit de Catherine de Médicis nous offre heureusement un exemple saisissant du trait graphique l'emportant sur la poésie.

L'auteur de ces miniatures ne s'en est pas tenu seulement à des proverbes ; il s'élève plus haut et se préoccupe des questions sociales de son temps, comme dans le dessin des trois états, où le noble, le magistrat, l'homme du peuple, font entendre leurs récriminations.

LES TROIS ESTATS.

Vous qui aux grans estatz tendez,
En court le désordre amendez,
Et a police commandez
Pour vre (votre) honneur quelle si boute

On voit le peu de netteté avec lequel le poëte exprime son idée ; aux plaintes des états les seigneurs répondent :

LA SEIGNEURIE.

Justice et rayson demandez,
Mais point ne vous y atendez,

1. *Mest* pour *nest*. Erreur sans doute du copiste du manuscrit.

Car nous sommes ici fort bendez
Par Dieu que nous n'y voyons goute.

Les doléances des trois corporations, on les devine plutôt qu'on ne les lit à travers ces quatrains exécrables qui rendent encore plus sensible la belle conception du dessin.

Les trois états demandent justice aux seigneurs; les seigneurs prétendent ne pouvoir la rendre, ayant les yeux bandés. C'est un thème que reprendra souvent la caricature du XVIII^e siècle.

Si dans ce recueil il est de purs proverbes, comme par exemple la charrue devant les bœufs, dont le dessin est d'ailleurs sans importance, il en est d'autres plus intéressants où sont représentés allégoriquement les maux qui s'attaquent à l'homme et qui sont : la mort, la guerre, la pauvreté et principalement la femme.

FAMMES.

Famme la mort et la guerre
Mont de si tres pres frequente,
Poureté me va par tout querir
Et mal sur mal n'est pas santé.

Il faut ici louer le poëte de sa sobriété.

*L'habit ne fait pas le moine*, un des plus anciens proverbes qui soit resté de monnaie courante, nous montre l'inévitable renard jouant au dévot sous sa robe de moine. Il part de sa retraite et se met en campagne pour abuser des simples et revenir chargé de leurs dépouilles. Le dessin de cette composition est clair et amusant; mais il faut le voir dans l'original avec sa teinte bistrée, qui, s'harmonisant avec le vélin du manuscrit, lui prête un charme de plus[1].

Les vers qui accompagnent le dessin, surtout l'avant-dernier, sont incompréhensibles, tant le poëte a apporté de sans-façon dans l'explication des miniatures.

L'HABIT NE FAIT PAS LE MOINE.

On voit et il aduient souvent
Qu'au maleureux vient double peine
Tel lui semble doulx quil le veut,
Mais l'abbit ne fait pas le moine.

Malgré l'aide que m'a prêtée un de mes amis de l'École des chartes, afin de trouver le sens du vers :

Tel lui semble doulx qu'il le *veut*,

il m'a été impossible d'y arriver; heureusement le dessin vient en aide à la légende, et peu importe le mot au curieux qui regarde.

A propos de l'abus des faveurs, le poëte se montre impitoyable et le dessinateur a rendu l'idée encore plus saisissante. Un prince tient une corne dans laquelle il souffle des prébendes, des évêchés, et il en sort un prélat mitré qui n'est autre qu'un âne :

Je suis ung asne que faveur fait voller.

Je fais grâce au lecteur d'une cinquantaine de vers explicatifs, plus embrouillés encore que les légendes précédentes; avec peine on démêle dans ce fouillis de rimes absurdes qu'à la cour, avec de la ténacité, on est certain de faire son chemin, eût-on de grandes oreilles[2].

Aussi le dessinateur a-t-il représenté dans sa composition divers

1. Toutes les miniatures d'après les proverbes et les allégories de ce recueil sont monochromes, à la sépia.

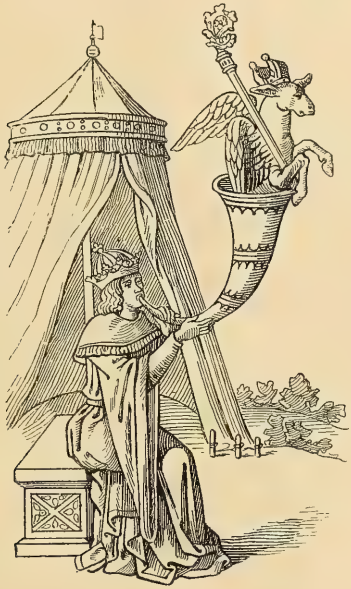
2. Les amateurs de textes exacts le trouveront au cabinet des Manuscrits. Vol. FR. — 24,461, p. 59.

L'HABIT NE FAIT PAS LE MOINE.

D'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale

ânes ailés qui courent à la fortune, après être sortis de la trompe du prince ; mais comme le même motif se répète, je ne donne que le groupe du premier plan, le seul intéressant.

Catherine de Médicis en feuilletant ce recueil, qui avait peut-être été composé pour elle, put s'apercevoir que le poëte n'était pas absolument respectueux pour les grands. Mais au XVIe siècle le respect pour les gouvernants était déjà perdu. Les *Adages françois* de Jean Lebon, publiés en 1571, en sont une preuve. On y trouve de brèves affirmations qui



sentent la révolte des esprits : « Le roi n'est qu'un homme. » — « L'impératrice n'est qu'une femme. » — « Trop de chasteaux en France, et de là trop de pauvres. » — « Les grands n'aiment les petits que pour les services. »

Il faut en revenir au manuscrit. La miniature qui a pour titre : *Les ungs*, est peut-être la plus curieuse de la série.

LES UNGS.

Les ungs sont en haut eslevez,
En grans dignitez et estatz
Et les autres comme voyez
Sont defferez et mys aux *bas*.

Ici le texte est clair et le dessin également : il est à remarquer que pour la première fois le poëte a recours au calembour ; le dessinateur l'a suivi dans cette voie en peignant les uns en haut, les autres en *bât*.

Telles sont les principales compositions de ce manuscrit qui témoigne du développement de l'esprit satirique au XV^e siècle. Malheureusement l'abus de la liberté de tout dire et de tout caricaturer ne devait pas tourner au profit de l'art, car pour quelques traits spirituels ou caractéristiques se rattachant à une date, un fait historique, que de misérables dessins sortis de l'échoppe et du ruisseau devaient répandre la haine, l'envie, les tyranniques exigences des diverses classes de la société en lutte !

CHAMPFLEURY.

# L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

## D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792[1]).

---

### SUITE DES LETTRES DE NATOIRE.

25 août 1762.

E vous remercie d'avoir bien voulu m'envoyer une instruction sur la manière de terminer pour l'à-compte des 1,200 livres réclamé au sujet du premier tableau que j'ay fait de Marc-Antoine, où il n'y eut pas de mémoire fourni lorsque je touchay cette somme; c'est ce que je feray incessamment, affin que cet article ne souffre plus d'équivoque[2]... Les s^rs Durameau et Restou se portent beaucoup mieux. Cependant le premier a plus de peine à se remettre : le médecin luy a conseillé de monter à cheval pendant quelque tems. Ils vont se remettre bientôt à leurs copies de Saint-Silvestre.

22 février 1763.

Il y a quelque tems que l'on parle de faire le tombeau du pape deffunt dans l'église de Saint-Pierre : il y a deux cardinaux qui président à

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2^e^ période, t. I, p 128, 344, 462; t. II, p. 62, 171, 270, 352; t. IV, p. 267, et t. V, p. 173.

2. « Le 19 novembre 1760, sur l'exercice 1757, il a été ordonné 8,000 livres à M. Natoire, pour le payement d'un mémoire de deux tableaux destinés pour la manufacture des Gobelins, représentant l'un l'*Entrevue de Cléopâtre et de Marc-Antoine,* et l'autre le *Repas de Cléopâtre donné à Marc-Antoine.* On a obmis de déduire sur ce mémoire un à-compte de 1,200 livres, ordonné à M. Natoire le 3 octobre 1742, sur

ce monument. Le sr Lebrun, sculpteur pensionnaire, désirant s'arretter plus que son tems à Rome [1], a fait des démarches pour avoir une figure de ce tombeau, parce qu'on a envie de partager cet ouvrage entre différens sculpteurs. On le flatte qu'il pouroit bien être du nombre; et comme il me parle souvent de cette haute ambition, dont il ne voit que le beau, je luy en fais sentir les difficultés et les peines, d'autant plus que je le crois fort neuf à travailler le marbre. Du reste, il a du talent à modeller, et son esquisse à ce sujet a du méritte... Je serois charmé qu'il pût se faire honneur dans cette entreprise, dès que vous luy en donneriez la permission.

14 septembre 1763.

Votre dernière m'annonce que vous envoyez à Rome le sr Sané en qualité de pensionnaire : j'exécuteray vos ordres avec grand plaisir pour ce jeune artiste, dont j'entends dire dire du bien, et je seray charmé de pouvoir contribuer en quelque chose à son avancement. Voilà les srs Chapitel et Le Roy [2] qui se disposent à faire place à ceux qui doivent les remplacer; ils iront bientôt passer quelques jours à Naples, pour ne point partir de ce païs-cy sans voir cette capitale. J'ai veu ces jours passés des études du sr Poussin [3] qui m'ont fait plaisir; je crois que cela fera un bon sujet. Le sr Tarraval fait actuellement le portrait de M. Digne et de sa femme, très-bien historié, dans la même toille.

l'exercice de ladite année... Il pourra porter ces 1,200 livres en recette sur son premier compte, ou, s'il l'aime mieux, on les déduira sur ce qui lui est dû de sa pension de 600 livres. » (Note envoyée à Rome avec le compte du premier quartier de 1762.)

1. Lebrun, élève de Pigalle, et pensionnaire depuis 1759, avait dû, au contraire, partir avant ses trois ans, pour raison de santé, et le reste de son temps devait être fait par un neveu de son maître, nommé aussi Pigalle, qui était déjà logé à l'Académie. L'oncle avait demandé cette faveur exceptionnelle dans une lettre où il s'exprime ainsi :

« Comme j'ay toujours été content de Lebrun, j'ay écrit à M. Natoire de ne le laisser manquer de rien pour se soigner. Cependant, si Lebrun persiste à vouloir revenir à Paris, dans ce cas je vous prierai de vouloir bien m'accorder que mon neveu Pigalle achève de remplir à sa place environ dix-huit mois, qui restent à Lebrun pour finir son tems... Je sçai, Monsieur, que ce n'est pas une petite grâce que je vous suplie de m'accorder; mais je suis enhardy à vous la demander, tant par les bontés dont vous m'avez toujours honoré, que parce que je suis chargé d'une très-nombreuse famille et que mes facultés ne me permettent pas de faire pour elle ce que je désirerois. — Paris, 31 juillet 1761. »

La demande fut accueillie; mais Lebrun se remit et ne partit pas.

2. Architecte, entré le 24 décembre 1760.

3. Lavallée dit Poussin, peintre, arrivé le 25 décembre 1762.

26 octobre 1763.

Il est arrivé icy à l'Académie, le 20 du courant, deux pensionnaires : l'un est le s^r Pair, architecte [1], et l'autre est le s^r Gilbert, musicien [2], à qui vous accordez la place de pensionnaire pour quelque tems. Je crois qu'il sera le premier de son genre qui ait joui de cet avantage. Il me paroît avoir déjà de l'habileté ; avec la douceur de caractère qu'il me semble luy voir, ce sont les qualités essentielles pour réussir dans son art.

10 avril 1764.

M. de Watelet part demain de Rome [3], et prend le chemin de Venise. On le voit s'éloigner de cette ville avec peine, et moy, en mon particulier, j'en suis fâché. Son commerce plaît à tout le monde, et luy même est sensible à l'accueil distingué qu'il a reçu en ce païs-cy. Le s^r Tarraval se trouvera à Venise avec luy dans le tems de l'Ascension ; son départ a été précédé de celui des s^rs Bérué [4], Le Roy et Chapitel... Le s^r Gilbert est bien sensible à la petite prolongation que vous voulez bien luy faire pour rester encore à Rome jusqu'à ce que la disette des vivres à Naples soit moins difficile, comme me l'a écrit M. Soufflot. Mais les nouvelles nous apprennent actuellement que cette ville reçoit tous les jours des secours de toutte part. Voyant cela, le s^r Gilbert compte partir samedi prochain ; il désire beaucoup de voir cette ville et d'y entendre de la musique, qu'il croit encore meilleure que celle de Rome.

5 septembre 1764.

J'ay reçu votre dernière lettre, où je vois les noms des nouveaux élèves que vous envoyez à Rome. Je seray charmé d'y voir le fils de M. Boucher et de luy rendre tous les services qui dépendront de moy. J'y auray d'autant plus de plaisir que je joindrai à votre recommandation tout ce que l'inclination me dicte en faveur du fils, dont le père est mon ancien amy [5].

1. Antoine-François Peyre, né en 1739, et frère cadet de Marie-Joseph Peyre, dont on a vu le nom plus haut.

2. Fils de l'inspecteur de la manufacture de la Savonnerie. Il était envoyé à Rome pour six mois, et obtint une prolongation de deux mois.

3. Cet amateur célèbre était venu passer l'hiver à Rome en compagnie de plusieurs personnes.

4. Sculpteur, pensionnaire depuis 1759.

5. Le fils de Boucher, né en 1736, était architecte.

30 octobre 1764.

Je ne dois pas vous laissér ignorer le trait inconsidéré que vient de faire le s^r Poussin. Il est parti pour aller à Naples avec un comte suédois sans m'en donner avis. Comme ils n'ignorent point tous qu'ils ne peuvent faire ce voyage qu'à la fin de leur tems, selon l'ordre que vous m'avez prescrit (et même quand ils ne découcheroient qu'une nuit pour aller au x environs de Rome, il faut qu'ils me demandent la permission), il est de conséquence, Monsieur, pour le bon exemple, que le sieur Poussin soit réprimandé de sa témérité ; sans quoy, en toutes sortes d'occasion, ils s'échapperoient selon leurs caprices... Comme j'ay toujours pris intérêt à ce jeune pensionnaire, malgré qu'il m'ait manqué, je vous prie d'avoir pour lui quelque indulgence [1].

17 avril 1765.

Lé s^r Restou m'a dit, ces jours passés, que vous vouliez bien luy accorder la permission de vous adresser la caisse d'un tableau qu'il envoye à son père; j'en profitte en même temps pour vous envoyer les trois copies que les pensionnaires ont faites à Saint-Silvestre d'après le Dominicain, et celle du s^r Tarraval, faitte aux Augustins d'après Raphaël. Je crois que vous serez content de son tableau ; il luy coutte bien du tems, et je l'ay veu bien souvent dans des situations qui ne me donnoient pas l'espérance qu'il en pût tirer un aussy bon party. Je souhaitte que ce qu'il fera par la suitte ne soit pas inférieur à ce morceau-là [2].

15 mai 1765.

Je suis bien charmé que le s^r Flagonard se soit fait honneur dans sa réception à l'Académie, et encore plus que vous ayez la bonté de me le confirmer [3]. C'est flatteur pour luy et pour moy, attendu l'intérêt que je dois prendre à tous ceux qui s'élèvent sous ma direction, et un bel exemple d'émulation pour les autres qui viendront après luy.

1. Ordre fut donné à Natoire de rayer immédiatement Poussin du nombre des pensionnaires. Il rentra cependant à l'Académie quelque temps après.

2. Restout fut obligé de quitter Rome presque aussitôt, rappelé par une maladie grave de son père (27 mai 1765).

3. Marigny écrivait à Natoire, le 27 mars : « M. Fragonard vient d'être reçu à l'Académie avec une unanimité et un applaudissement dont il y avoit peu d'exemple; on espère qu'il contribuera à consoler de la perte de M. Deshaies. »

24 juillet 1765.

Voilà enfin M. Robert déterminé à s'en retourner en France : il part cette nuit avec le courrier. Son premier soin en arrivant sera, Monsieur, de vous rendre ses respects et vous remercier de vos bontés. Comme c'est un sujet dont les talens vous sont déjà connus, je suis persuadé que vous voudrez bien les luy continuer. Je suis témoin de son grand travail et des soins qu'il a pris pour acquérir du méritte par la quantité d'études qu'il a fait; je souhaitte fort qu'il en tire le fruit présentement, et qu'il ait l'aprobation des connoisseurs. M. l'ambassadeur de Malte, depuis qu'il est sorty de l'Académie, l'a accueilli chez luy avec des bontés infinies; ce qui n'a pas peu contribué à l'arretter de plus dans cette capitale. Cet événement est bien flatteur pour luy, et ses connoissances le voyent partir avec peine.

21 août 1765.

J'ay trouvé moyen de faire jouir les s^rs de Létan et Lagrenée [1] des bontés que vous voulez bien avoir pour eux en leur accordant un logement dans l'Académie... Ils vous sont sensiblement obligés l'un et l'autre. Les talens du s^r Lagrenée me paroissent promettre infiniment; il a du feu et beaucoup d'imagination; avec ce beau naturel, il peut aller loin. Je vis hier la copie du s^r Sané au palais Barbarin, d'après le tableau du Poussin, représentant la *Mort de Germanicus*. Il s'en est fort bien tiré, et j'espère, Monsieur, que vous en serez content. J'ay procuré de faire copier au s^r Lefèvre [2] un beau tableau du Guide qu'il a désiré, qui est dans le palais Pamphile, en face du nôtre; ce tableau représente une Vierge qui contemple l'enfant Jésus dormant, et qui est digne de ce grand maître.

30 octobre 1765.

Comme je n'ay d'autre ressource que le peu dont je suis en avance avec l'Académie (et qui est à peu près ce que j'avois lorsqu'il vous a plu de me nommer à cette place), pour les dépenses que je suis forcé de faire et qui me regardent, je n'ay d'autre moyen que celuy de prendre sur ce qui m'est dû; et cela n'entre point en ce qui concerne l'entretien de l'Académie, mais en diminution sur ce qui m'est dû, et je tâche d'être modéré en tout le plus qu'il m'est possible. Mon talent, qui est mon seul plaisir, ne me donne pas de quoy être plus à mon aise.

1. Jean-Jacques de Lagrenée, frère cadet de celui qui fut directeur de l'Académie, et peintre comme lui.

2. Pensionnaire depuis le 11 novembre 1764.

Les s^rs Létant et Lagrenée font ce qu'ils peuvent pour mériter les bontés que vous avez pour eux. Ce dernier compose et dessine avec tout l'esprit possible; s'il arrive à peindre de même, ce sera un habile homme. Le fils de M. Boucher s'occupe beaucoup; il est d'un caractère fort doux, et il est sensible à vos bontés; il tâchera de les mériter et de se rendre digne de son père [1].

1^er octobre 1766.

Le s^r Pair, architecte, est party le 20 de septembre; et quelques jours après, le s^r Martin [2], auquel vous aviez accordé un logement, est party aussy : il va à Montpellier, sa patrie, pour rétablir sa santé en respirant l'air natal... Le s^r Lebrun, sculpteur, qui n'est plus pensionnaire environ depuis deux ans, réussit beaucoup dans ses ouvrages. La statue de *Judith*, qu'il a entrepris pour l'église de Saint-Charles, luy fera honneur. Il vient de faire en dernier lieu le portrait en marbre du cardinal Ferroni, dont on est très-content; ce jeune artiste a beaucoup de talent pour les portraits.

19 novembre 1766.

J'ai vu hier les ouvrages du sieur Guiard, sculpteur, qui consistent en une copie en marbre du *Gladiateur*, de la grandeur de l'original [3], avec le groupe de *Psyché et l'Amour*, dont l'original est au Capitole, destiné pour M. Bouret. Ses copies lui feront honneur; elles seront bientôt prêtes à embarquer. Cet artiste compte d'abord après s'en retourner en France : j'espère qu'il y tiendra une place distinguée, pourvu qu'il ait le bonheur de mériter la continuation de vos bontés.

26 novembre 1766.

On jugea, le 21 du courant, les prix des élèves qui ont concouru cette année [à l'Académie de Saint-Luc]. Le s^r Lagrenée s'est fait honneur par son ouvrage; il a approché du premier prix à deux voix près. Il semblait que naturellement le second devoit lui être adjugé; cependant on ne luy a donné que le troisième. Le parti qui étoit en sa faveur, dont j'étois à la

1. Le fils de Boucher partit en octobre 1767, et fut remplacé par un des fils de Carle Vanloo (sans doute Jules-César-Denis), qui était venu chercher à Rome l'oubli d'un chagrin d'amour, et qui occupait une chambre à l'Académie depuis 1765. Ce jeune homme, au dire de Cochin, était le seul enfant de Carle qui montrât quelque disposition et qui pût soutenir le nom de son illustre famille (10 octobre 1765, 6 octobre 1767).

2. Sans doute un fils de J.-B. Martin, peintre de batailles. (V. Jal, p. 844.)

3. C'est la copie qui a été placée au Luxembourg.

tête, a obtenu qu'il seroit retiré une seconde fois; mais une voix de moins l'a encore exclu du second, ce qui donne à penser qu'il y avoit un parti décidé contre luy. Il a mieux aimé ne pas accepter ce troisième, attendu qu'à Paris il en avoit eu un second, croyant par là que l'on pourroit s'imaginer qu'il avoit diminué dans ses études. Ces sortes de démêlés arrivent ordinairement dans ces jugemens par l'esprit de caballe qui s'y glisse quelquefois. Il faut dire pourtant que, parmi le nombre des concurrens, il y en avoit de très-forts, ce qui a fait décider les juges différemment les uns des autres. Je ne sçaurois m'empêcher, Monsieur, de vous dire que ce jeune artiste a fait des progrès considérables dans son talent; il compose très-facilement et avec beaucoup de goût et d'esprit, est fort réglé dans sa conduite; je crois qu'il mérite la continuation de vos bontés.

11 février 1767.

Le s^r Oudon, sculpteur [1], a fait dernièrement avec beaucoup de succès une étude d'anatomie, que tous les connoisseurs dans ce genre trouvent fort bien. Elle luy doit servir à sa statue de saint Jean-Baptiste pour l'église des Chartreux, en la mettant ensuitte dans le caractère qui convient à cette figure. Il la fait mouler actuellement pour en tirer un peu de proffit; il n'y a point d'école de dessain où ce squelette ne soit de grand avantage pour l'étude des jeunes gens; elle est de grandeur naturelle. Je luy ay même fait espérer, Monsieur, que vous ne trouveriez pas hors de place qu'il en restât un plâtre dans l'Académie et qu'il en tirât un petit honoraire, pour se refaire en partie des frais du mouleur [2]... Je viens de terminer un tableau qui est destiné, il y a longtemps, pour M. le duc de Nivernois, en reconnoissance de mille bontés que ce seigneur a toujours eu pour moy. Je serois charmé qu'une occasion vous mît à portée d'y jetter un coup d'œil.

13 mai 1767.

Je suis bien charmé que l'ouvrage du s^r Vasi (graveur) ait eu l'avantage de plaire au Roy [3]; je fus sur-le-champ luy en apprendre la nouvelle, avec la magnifique récompense qui l'accompagne, et en même temps je luy remis votre lettre. Cet artiste est pénétré de la plus vive

1. Jean-Antoine Houdon, le premier sculpteur de son siècle, né en 1741, mort en 1828. Il était pensionnaire depuis le 11 novembre 1764.

2. Cette demande fut agréée.

3. Vasi avait fait hommage à Louis XV de sa grande et belle *Vue générale de Rome*, en douze feuilles, gravée en 1765.

reconnoissance, et n'a point de termes à pouvoir exprimer sa sensibilité à un pareil événement. Il sent bien, Monsieur, que c'est à vous seul à qui il doit tout; il m'a dit qu'il auroit l'honneur de vous écrire en conséquence. J'ay pris chez M. Cioia, comme vous me le marquez, la valeur de 100 louis, qui, sur le pied de 46 pauls le louis, ont procuré au sr Vasi 460 écus romains. Je souhaitterois pour luy que les autres monarques à qui il a envoyé sa *Vue générale de Rome* l'eussent aussi grandement récompensé.

J'ay été fort content ces jours-cy de plusieurs dessins que m'a montré S. Marmeich, pensionnaire du prince des Deux-Ponts[1], pour lequel vous vous intéressez; il y a apparence que ce jeune élève réussira.

19 août 1767.

J'ay eu l'honneur de vous informer dans ma précédente que le sr Mouton ne vouloit pas satisfaire à son devoir pascal : ayant persisté dans son refus et opiniâtreté jusqu'à présent, tems auquel on n'use plus, dans ce pays, de condescendance, et où M. le curé est obligé de le dénoncer à M. le vice-gérant, j'ai pris le parti, sans attendre de nouveaux ordres de votre part, en me conformant à ceux que vous m'avez donnés ci-devant, de congédier de l'Académie le sr Mouton. Le sr Moneau, sculpteur, dont je ne vous avois pas parlé, m'avoit promis de faire son devoir et me le faisoit espérer par tous ses discours : mais, entraîné par le mauvais exemple de son confrère et ami, il a suivi la même route; je l'ay aussi exclu. Ce sont les deux plus mauvais sujets de l'Académie. De si mauvais exemples, auxquels on n'est pas accoutumé dans Rome, se sont tellement répandus dans le public, qu'ils sont venus jusqu'aux oreilles du pape. Je verrai demain M. le vice-gérant pour le prier de ne point faire afficher à la porte de l'église les noms des pensionnaires, pour l'honneur de l'Académie, et j'espère qu'il me fera cette grâce[2].

1. Logé à l'Académie.

2. Telle est l'origine du scandaleux procès intenté à Natoire par l'architecte Adrien Mouton, procès qui tient plus de place dans les archives que dans l'histoire, et dont il a été question plus haut. Mouton avait déjà fait parler de lui auparavant : il avait insulté un professeur de l'école de Paris; envoyé à Rome en 1765, il avait mis cinq mois à faire la route, et tout le monde le croyait perdu. Natoire se plaignait d'être sans nouvelles de ce « silencieux personnage » (2 avril 1766); épithète qu'il ne lui eût certes pas appliquée plus tard. Ce jeune turbulent, né à Versailles, avait été élève de Brebion. Il fut, comme l'on sait, renvoyé alors de l'Académie : durant l'année qui lui restait à faire, sa place fut occupée par le cadet des Lagrenée, qui était externe depuis deux ans. (Lettre du 16 octobre 1767.)

17 février 1768.

J'ay reçu, par le dernier courier, la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire au sujet des mesures et détails de la bibliothèque de la Minerve, que vous désirez avoir. J'en ay chargé sur le champ le sr Hurtier, architecte pensionnaire [1], et fort entendu dans son art, lequel j'ay conduit à la Minerve, et l'ay fait connoître à un des bibliothécaires, qui luy procurera tous les moyens d'exécuter ce que les notes contiennent...

Le sr Lefèvre a fait des progrès sensibles dans la peinture. Il vient de faire un tableau d'une moyenne grandeur, qu'on luy a demandé, peint à l'ancoustique, et il y a très-bien réussi [2]. Son académie est bien peinte et de bonne couleur. On voit qu'il a fait du proffit par les copies qu'il a faites, parmi lesquelles une est d'après Titien. Le sr Lebrun, sculpteur, vient de terminer le buste en marbre du pape [3] : cet ouvrage luy a réussy à merveille, et la ressemblance est approuvée de tous ceux qui le voyent. Il vient de se marier, et part incessamment pour son voyage de Pologne, où il est attendu. Il a un talant particulier pour les portraits. Le sr Lagrenée a peint, en dernier lieu, deux ou trois plafonds dans des chambres d'entresol chez M. le sénateur, dans le goût d'arabesque, qui sont très-bien ; je crois qu'il fera bien de ne pas négliger ce genre de peinture, où l'on voit qu'il a un goût particulier qui peut luy devenir avantageux.

16 août 1769.

La statue de Louis XIV vient d'être placée dans la cour de l'Académie et fait un très-bon effet. Il convient de mettre une petite inscription au piedestail. J'ay l'honneur de vous envoyer un modelle de ce que l'on croit pouvoir y mettre : je l'ay fait voir à M. le cardinal de Bernis, qui m'a paru la trouver bien. Ayez la bonté, Monsieur, de l'examiner et de voir si elle peut être exécutée sous cette statue, puisque rien ne doit se faire dans cette Académie sans avoir reçu votre aprobation [4].

1. Depuis le 8 décembre 1766.

2. Ce tableau, représentant l'*Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus,* de grandeur naturelle, avait été commandé par le maréchal Radamouski. (Lettre du 10 août 1768.)

3. Clément XIII.

4. Il s'agit de la statue que le prince Vaini avait donnée depuis assez longtemps à l'Académie de France. L'inscription proposée par Natoire relatait la fondation de cet établissement et la générosité du donateur. Marigny n'y trouva à reprendre que les termes d'*invictus* et de *rex Corsorum* appliqués à Louis XIV ; l'épithète d'invincible n'eût pas été de trop si le grand roi eût été vivant.

6 décembre 1769.

M. le cardinal de Luynes m'a fait l'honneur de me faire part de l'entretien qu'il a eu avec vous, Monsieur, au sujet de ce procès où il veut bien prendre ma deffence. Vous me faites espérer que la fin ne peut être encore bien éloignée : Dieu veuille qu'elle tourne à l'avantage de la bonne cause!.. Deux pensionnaires, depuis quelques jours, sont arrivés : un peintre nommé Ménajot [1] et Reimond, architecte. Le neveu de M. Vernet, nommé Guibert [2], est arrivé dans le même tems, auquel vous avez accordé une chambre : on me dit beaucoup de bien de ce jeune homme; j'espère qu'il fera bonne réussite. Le s^r Boisot [3] est bien sensible à la grâce que vous luy faittes de luy continuer une chambre dans l'Académie.

4 avril 1770.

Je viens de recevoir la lettre que vous me faites l'honneur de m'écrire, et une autre de M. Cuvillier, qui m'apprend la perte du procès au Châtelet. Comme je ne suis pas sur les lieux et que j'ignore toutes les formalités de la justice, je ne sçais plus à quoy m'en tenir; et si le Parlement ne me rend pas plus de justice, et que je sois abandonné et sacrifié, après toutes les pièces que j'ay rapportées, que devois-je faire de plus? Si je n'étois assuré de votre justice, de votre équité, et pénétré de vos bontés, il y en auroit là pour perdre la tête. Il est aisé, Monsieur, de s'appercevoir que c'est une pure cabale, conduite par l'esprit d'indépendance. Y ai-je donné occasion? Je n'ay rien à me reprocher; je ne suis occupé que de leurs progrès et d'en dire du bien, et, dès qu'ils m'en donnent l'occasion, je suis charmé de vous le communiquer sur-le-champ. Si pareil désordre n'est jamais arrivé du temps de M. de Troy, c'est qu'il a été plus heureux que moy, quoy qu'il fût plus rigide que je ne l'ay jamais été pour l'article des Pâques. Il n'a pas trouvé un Clérisseau, premier auteur de la révolte; un Mouton lui a succédé [4]!...

1. François-Guillaume Ménageot, né en 1744, plus tard directeur de l'Académie de Rome.

2. Fils du sculpteur Honoré Guibert, beau-frère de Joseph Vernet.

3. Louis-Simon Boizot, né en 1743, auteur du buste de Racine; il était arrivé à l'Académie le 18 novembre 1765.

4. Le 25 du même mois, Natoire se plaint encore des mauvais quarts d'heure que ce procès lui fait passer et de l'insolence de son adversaire, qui avait envoyé à toutes les gazettes l'avis de son triomphe en première instance, se vantant de le faire afficher jusque dans Rome.

27 février 1771.

Le sr Claudion se détermine enfin de s'en retourner en France, après neuf années de séjour à Rome. C'est un sculpteur qui, partout où il se trouvera, se fera estimer avec distinction par son talent. Étant pensionnaire, il a remply cette place avec honneur et y a fait beaucoup de progrès ; j'espère qu'il méritera vos bontés. Il partira au commencement du mois prochain : je luy donneray la gratification ordinaire de 56 écus pour son voyage [1].

La salle à manger des pensionnaires ayant été rétablie, par quelques poutres qui menaçoient ruine, la décoration peinte qui fut faitte anciennement s'est trouvée toutte gâtée; de sorte que ces jeunes artistes se sont unis pour la décorer de nouveau, en y travaillant chacun dans leur genre. Je peux vous assurer qu'ils en ont fait une salle de très-bon goût. Le sr Calais [2] s'y est bien signalé, et chacun y a travaillé avec émulation ; je regarde que ce n'est point un tems perdu pour leur avancement que de l'avoir employé de cette manière.

15 septembre 1773.

J'ay reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire en date du 21 aoust, par laquelle vous accordez au sr Ménageot le logement dans l'Académie pendant une année après son tems terminé à la pension, dont il vous est sensiblement obligé. Le sr Sénéchal, sculpteur, ayant fini sa pension, profitte de l'occasion du départ de M. de la Borde, un des premiers valets de chambre du Roy, pour s'en retourner en France.

27 octobre 1773.

Il y a longtemps, Monseigneur, que je suis en avance pour l'Académie. M. le marquis de Marigny [3], me faisant sentir la difficulté qu'il y avoit d'être payé des susdittes avances, me proposa de mettre en contrat cette somme à quatre pour cent ; il eut la bonté même de me dire qu'à l'avenir il prendroit des arrangements pour ne plus retomber en pareil cas : je les attends encore. Nos prédécesseurs et moy prenoient cy-devant

1. Claude-Michel, dit *Clodion,* était à Rome depuis le 25 décembre 1762, et avait occupé pendant quatre ans environ une place de pensionnaire. Ainsi se trouve vidée la question posée par M. Jal (p. 391) relativement à cet artiste aimé des curieux.

2. Antoine-François Callet, peintre distingué, né en 1741, arrivé le 19 novembre 1767.

3. Remplacé depuis quelques mois par Terray dans la direction générale des Bâtiments.

du banquier deux mille écus romains, et cette somme suffisoit pour acquitter les honoraires du directeur. Depuis bien des années que les tems sont devenus plus difficiles, je n'ay touché ordinairement que mille écus par cartier, et j'ay toujours mis ce qui me revenoit pour suppléer aux besoins de l'Académie; au moyen de quoi je n'ay aucun fruit d'une place que j'occupe depuis vingt-trois ans, et je puis vous assurer que j'y ay employé une somme que j'apportay avec moy lorsque je vins remplir cette place. Vous voulez bien, Monseigneur, me permettre ce détail : j'attends tout de vos bontés, sans les avoir méritées, et j'espère que vous voudrez bien y mettre la dernière main, attendu que je n'ay encore rien reçu des intérêts du contrat. M. Cuvillier, qui est au fait de cette affaire, donneroit à Monseigneur les éclaircissements qu'il désireroit.

23 février 1774.

J'ay communiqué au s^r Huvé la permission que vous luy accordez de jouir de la place de pensionnaire pendant le cours de cette année, dont il vous est sensiblement obligé. M. le cardinal de Bernis, lequel s'intéresse à ce jeune architecte, m'a dit que vous luy aviez écrit en conséquence, et je crois que ce sera un bon sujet pour l'Académie [1].

J'ay eu l'honneur, Monseigneur, de vous exposer succinctement que j'étois en avance pour l'entretien de l'Académie depuis bien des années... Le tout [de ces avances] ayant été arrêté à neuf mille quatre cens écus romains, qui est le produit de mon travail pendant presque tout le tems de ma vie, je réclamay le payement, mais sans aucun succès... Monseigneur voudra bien considérer que cet argent, dont je me suis dessaisi depuis un tems considérable, m'auroit raporté et me raporteroit encore quelque bénéfice. L'arrangement que M. le marquis de Marigny me fesoit espérer n'a pas paru; de sorte que je suis en avance de mes honoraires pour deux mille écus depuis les neuf mille énoncés ci-devant. Ne seroit-il pas juste, Monseigneur, que je me fasse payer de cette dernière somme par le banquier? Pour n'être plus dans l'embarras et l'impossibilité où je me trouve, je seray obligé de prendre du dit banquier la somme que je prenois ci-devant de deux mille écus par quartier, et que tous mes prédécesseurs ont pris. Bien entendu que je ne feray rien que de votre consentement [2].

1. Jean-Jacques Huvé, né en 1742, obtint à son retour, en 1775, un *viatique* double. Il devint, sous la Révolution, maire de Versailles.

2. Natoire, qui avait déjà fait les mêmes doléances à Marigny, les renouvela plusieurs fois encore à Terray et à son successeur. On a vu plus haut quels furent les résultats de sa réclamation.

21 septembre 1774.

Je viens d'apprendre par les nouvelles publiques que le Roy vous a nommé directeur et administrateur général de ses Bâtimens. En qualité de la place que j'occupe dans cette Académie, voulez-vous bien, Monsieur, recevoir mes hommages et toute l'étendue de mes sentiments? Si j'avois l'honneur d'être connu de vous, Monsieur, ainsi que je le suis de M. le marquis de Marigny, je pourrois me flatter de vos bontés : peut-être que l'avenir me procurera cet avantage. Dans cette espérance, etc.[1].

1. Un des premiers actes du comte d'Angiviller, à qui cette lettre est adressée, fut au contraire de chercher à Natoire un successeur, qui lui fut donné l'année suivante, après l'intérim d'Hallé. Natoire continua, comme nous l'avons dit, de séjourner à Rome et ne survécut que deux ans. Sa sœur Jeanne, qui l'avait constamment aidé dans la gestion de sa charge, le précéda d'un an au tombeau. Par un premier testament, fait dès 1758, il l'avait instituée son héritière. Après l'avoir perdue, il établit l'ordre de sa succession par un nouvel acte, qui se retrouve parmi les papiers de l'Académie, et dont voici la substance :

« Ma sœur, nommée Jeanne, que j'avois déclarée héritière, étant décédée le 16 juillet 1776, par le présent acte, moy, Charles Natoire, ancien directeur de l'Académie de France à Rome, soussigné, j'entens et prétens annuller et révoquer le testament que j'ay consigné le 16 janvier 1758 au s^r Palmiery, notaire à Rome.

« Après avoir recommandé mon âme à Dieu et laissé à mon héritier le soin de faire prier Dieu pour moy et distribuer des aumônes à ce sujet suivant sa dévotion, je dispose de tous mes biens meubles et effets de la manière qui suit :

« 1° Je constiue héritier de tout ce que je possède mon frère l'abbé, nommé Jean, prêtre, pour en jouir sa vie durant sans aucun trouble et empêchement de qui que ce soit.

« 2° Après la mort de mon susdit frère, tous les biens laissés par luy passeront en faveur de mes trois sœurs, nommées Marie, Magdelaine et Élisabeth; et en cas de mort d'une d'entre elles, ou de deux, la dernière soit héritière; et après, mes trois frères, savoir Louis, Florent et Charles.

« 3° Si par hazard mes sœurs venoient à décéder avant mon frère l'abbé, que les biens soient partagés entre frères, ensuitte aux plus proches.

« C'est là ma dernière volonté, annullant et révoquant tout acte passé cy devant.

« A Rome, ce deux septembre 1776.

« Signé : NATOIRE. »

Louis Natoire, qui poursuivit les intérêts de la succession, habitait Paris; Florent demeurait à Salon; les autres frères et sœurs à Arles.

## VIII. LETTRES DE VIEN.

14 janvier 1778.

Son Éminence [le cardinal de Bernis] est venue avant-hier pour voir votre tableau, qui est fini depuis quelques jours. Si je devois juger du plaisir qu'il poura faire par la satisfaction qu'elle m'en a témoigné, ainsi que M. et Mme de Tessé et M. le comte de Mun, je devrois avoir lieu de croire que j'ai rempli l'intention que j'ai toujours eue en y travaillant. Actuellement je reçois beaucoup de visites à ce sujet : le prince de Saxe-Gotha m'a fait l'honneur de venir ; il m'a témoigné égallement sa satisfaction.

Je ne sçai, Monsieur, quel motif peut avoir engagé le sr Tierce de vous faire demander une lettre pour moi en sa faveur. Il n'a aucune grâce à prétendre à l'Académie, puisqu'il est ici avec femme et enfant. D'ailleurs, je suis toujours à ses ordres lorsqu'il peut avoir besoin de quelques avis... Il a du talent; mais il a encore à travailler dans le genre du paysage et de la marine, pour lequel il étudie. S'il continue avec la même ferveur il poura devenir un excellent artiste.

Le sr Deseine, architecte, est arrivé le 8 décembre. Le sr Després [1] est à Naples; il doit passer en Sicile et en Calabre pour faire des desseins pour M. de Laborde... Les pensionnaires travaillent pour le second envoi; ils attendent avec empressement de votre part, Monsieur, des nouvelles sur l'impression que leurs ouvrages peuvent avoir faite sur vous et les Académies dans lesquelles ils ont esté vus. Le sr Paquet, sculpteur, est malade depuis quelque tems d'un rhumatisme universel; mais, moyennant les soins qu'on y a porté, il commence à aller mieux. Je l'ai déterminé à faire le petit *Apollon* (antique) : c'est une belle figure et d'une jolie grandeur, propre à placer partout [2]. Le sr Segla, à qui j'ai parlé d'un bas-relief, auroit bien désiré faire une figure comme le sr Paquet, mais le peu de tems qu'il lui reste jusqu'au mois d'octobre prochain ne

1. Louis-Jean Desprez, peintre et architecte, né vers 1740, nommé pensionnaire avec Deseine, en 1777.

2. Malgré ce rapport favorable, Dupaquier (et non Paquet), nouveau pensionnaire, fut expulsé l'année suivante pour avoir insulté le directeur. Vien se plaignit à ce propos de l'insubordination des pensionnaires, qui avaient écrit à d'Angiviller en faveur du coupable, et qui n'obtinrent pour lui qu'un sursis, motivé par son état de santé. Le cardinal de Bernis fut obligé de prêter main-forte à Vien dans cette circonstance (10 février 1799).

lui permet pas de l'entreprendre, et de vous donner des preuves du zèle qu'il auroit de vous estre agréable. Il m'a engagé de vous demander une année de prolongation... Il vient de faire une copie de *Moïse*, de Michel-Ange, qui est très-belle ; c'est un digne garçon, plain de sentiment, et très-laborieux [1]. Pour le s^r Labussière [2], je crois qu'il faut totalement se désister d'avoir quelque chose de lui : vous ne sçauriez croire, Monsieur, à quel point sa santé est chancelante ; il modèle dans sa chambre, mais le moindre air lui affecte la poitrine. M. Aubry [3] travaille à force ; il a proffité des mauvais tems que nous avons eu ici, qui ôtoient la possibilité de peindre, pour faire plusieurs beaux desseins, dont les sujets sont pris du roman de Gil Blas. Le jeune Silvestre travaille aussi, et fait de son mieux pour donner de la satisfaction à M. son père et pour répondre à vos bontés.

Ma femme et moi, Monsieur, sommes on ne peut plus reconnoissants des souhaits que vous avez bien voulu nous faire au commencement de cette nouvelle année. Nous ne pouvons vous en donner de meilleures preuves qu'en secondant vos veues, dans le zèle qui nous anime tous deux, tant pour l'avancement de ceux que vous avez bien voulu me confier, que pour l'ordre général et particulier de cette maison ; ce qui n'est pas peu de chose lorsqu'on veut s'en acquitter comme on le doit.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(*La suite prochainement.*)

1. Cette demande fut rejetée, le nombre des pensionnaires ne devant pas dépasser douze. Mais une place étant venue à vaquer dans le cours de l'année, elle fut laissée jusqu'en 1780 à André Segla, qui était à l'Académie depuis 1774.

2. Sculpteur, entré à l'Académie en 1775, avec le peintre Bonvoisin et plusieurs autres.

3. Élève de Vien, logé seulement à l'Académie, depuis le mois d'octobre précédent.

# MARGUERITE D'AUTRICHE

## L'ÉGLISE DE BROU

## LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE EN FLANDRE [1]

---

### II.

ORSQU'EN 1513 la reine Marguerite voulut remplacer Jean Perréal, qui avait eu la première direction des travaux de Brou, elle passa (le 15 juin), un traité avec Loys van Boghem qui s'obligea « à soy transporter en nostre couvent de Brou, pour conduire et ordonner les ouvrages de l'esglise que y desirons faire, selon les pourtraicts que nous lui avons bailliés [2]. »

Loys van Boghem se mit à l'œuvre immédiatement; il avait, par son traité, une pension annuelle de cinq cents livres de Flandre. Comme nous n'avons pas la prétention d'écrire une nouvelle monographie du monument en question, nous passerons sous silence quelques documents sans grand intérêt, pour arriver au marché signé en 1526 avec Conrad Meyt. Il s'agissait de l'exécution des célèbres tombeaux que l'on admire encore aujourd'hui et qui ont été reproduits par la gravure dans une foule de publications.

« *Marché fait par Madame avec m^e Conrard Meyt, taillieur d'ymages, cejourd'huy* XIIII *d'avril anno* XXVI *après Pasques, présens messieurs le conte de Hochstrate, chevalier d'honneur, de Rosimboz, premier maistre d'ostel, messire Anthoine de Montait, aulmonnier et confesseur, Jehan de Marnix, tresourier general de madite dame, et M^e Loys van Beughen, commis par madite dame à la conduicte de l'ediffice de Brouz* [3].

« Premièrement, a esté dit et accordé que ledit M^e Conrard se transportera d'icy en Bresse ou couvent de Brouz, pour besoignier aux sepultures que madicte dame entend estre faictes en icelle eglise de Brouz et selon le pourtraict pour ce fait par ledit maistre Loys van Beughen, fera les pieces que s'enssuyvent de sa main, assavoir : les visaiges, mains et les vifz, et au surplus se pourra faire aidier par son frère ou

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. V, p. 515.

2. Carton de la Chambre des comptes, Arch. dép. du Nord.

3. Archives du Nord. Cette pièce ne figure pas dans la liste des documents sur Brou et la Bresse recueillis dans les archives de Flandre et publiés par M. C. Dufay. — Nous avons donc lieu de croire qu'elle est inédite.

autres bons et experts ouvriers que Me Loys lui baillera comment cy-après est declairé.

« Premier la figure et representacion au vif de feu mon Sr le duc Phelibert de Savoie illhecques reposant, avec le lion couchant aux pieds, et à l'entour les six enffans dont les quatre tiendront les armes et epitaphe, et les deux du millieu, l'ung les gantelletz et l'autre le timbre, et cecy se fera de marbre blanc.

« *Item,* fera au dessoubz la figure de la mort selon le pourject, et icelle figure sera d'albastre.

« *Item,* fera le personnaige de la figure et representacion de madame au vif, avec le levrier couchant aux pieds et à l'entour quattre enffans tenans les armoyries, le tout de marbre blanc.

« Et fera au dessoubz la representacion de la mort d'albastre.

« *Item,* fera aussi le personnaige de la representacion de madame Marguerite de Bourbon, mère de feu mondit seigneur de Savoie, et quatre enffans à l'entour tenans les armoyries, lesquelles pièces il fera d'albastre à cause que ladite sepulture est en lieu remot qui ne se peut dampniffier comme les autres.

« Et quant aux vertuz et autres pièces neccessaires à faire autour desdites trois sepultures par dessus ce que dessus, ledit maistre Loys van Beughen les fera faire sur sa charge le tout d'albastre comme il apertient.

« Ledit Me Conrard rendra le tout fait et parfait deuement au dit de maistres, deans le temps et terme de quatre ans prouchain venans, à compter dois le xve de may prouchain venant anno xvc xxvi, moïennant la bonne assistence que ledit Me Loys luy fera d'ouvriers, que sera de trois bons ouvriers, au nombre desquelz le frère dudit maistre Conrard sera comprins, aux raisonnables gaiges de madite dame, et lui fera aussy la delivrance des pierres de marbre et d'albastre neccessaires pour l'ouvraige que dessus, ce que ledit maistre Loys a promis faire en presence que dessus.

« Et pour son sallaire et payement de ses paines et labeurs dudit ouvraige, aura icellui Me Conrard de madame la somme de iiic livres de xl gros par an dont il sera payé de quatre mois en quatre mois par esgale porcion, assavoir des premiers quatre mois par les mains dudit Jehan de Marnix, tresourier general de madicte dame, par forme d'anticipation pour faire ledit voïage, et du surplus, montant à unze cens livres pour lesdis quatre années par les mains du tresourier de son douaire de Savoie aux termes que dessus et par esgale porcion au cas qu'il besoigne continuellement en l'ouvraige que dessus, dont il sera tenu rapporter certifficacion des deux beaux pères ayans charge desdits ediffices à ung chacun payement et terme d'icelluy.

« A esté aussi convenu et accordé que si ledit Me Conrard devenoit ou demourroit malade par le continuel espace de deux mois ou environ et que par ce ledit ouvraige se retardast, que madite dame y pourroit pourveoir à son bon plesir sans qu'elle demeure en riens lyée par le marché dessusdit envers ledit Me Conrard et en ce cas seroit deschargé de son dict traictement.

« Et pareillement si ledit Me Conrard n'avoit perfaict cedit ouvraige qu'il entreprend deans iceulx quatre ans et que ce fust à sa faulte, que madite dame sera en ce cas quicté et deschargée des gaiges qu'elle luy donne par ses escroés, pour oudit cas le faire mectre hors d'iceulx escroés à tousjours si bon luy semble, et si a esté devisé que moïennant le traictement dessusdit, il en demeurera royé dois le xve de may prouchain venant que sondit traictement commencera et aussi longuement qu'il joyra sondit traictement.

« Et pour savoir si ledit Me Conrard fera son devoir, madite dame veult et entend que au bout des quatre années dessusdites que ledit Me Conrard besoignera, deux maistres de sa Chambre des comptes à Bourg et le prieur et religieux de Brouz qui ont la charge et solicitation de l'ediffice dudit lieu, visiteront l'ouvraige que ledit Me Conrard aura fait pour et en cas qu'il ne fust lors perfaict, savoir si ce sera procedé à la faulte dudit Me Conrard ou par faulte de l'assistence dudit Me Loys pour, cecy entendu, y estre fait et ordonné par madite dame comme il apertiendra, et s'il est perfait le feront visiter par maistres à ce congnoissans pour savoir s'il sera fait et perfaict comme il a promis.

« Lesquelles choses icellui maistre Conrard a promis faire, furnir et accomplir de point en point comme dessus sans fraude ny malengyn.

« Et madicte dame le faire payer et contenter de sondit traictement comme dit est et luy faire livrer les marbres et albastres neccessaires en place. Ainsi fait et conclut à Malines les jour et an et presens les dessusdictz.

*Signé :*

« MARGUERITE, CONRAT MEYT, LOETS. »

Quelques historiens font de Conrad Meyt un artiste suisse. Nous ne connaissons pas le lieu de naissance de ce sculpteur; mais, ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'il habitait Bruxelles bien antérieurement à la date où le précédent marché fut passé. Dès 1514, nous le voyons figurer dans les comptes de Marguerite pour un don de cinquante livres « tant en récompense des services qu'il lui a faits qu'en avancement de son mariage. »

Au mois de janvier 1518, la même princesse signa encore le mandement ci-après :

« Payez à Conrat Meyt, *nostre tailleur d'ymages,* la somme de quarante philippus d'or, laquelle somme lui avons ordonné prendre et avoir de nous, oultre et par dessus ses gaiges ordinaires pour les pieces d'ouvraige ci-après declairées, assavoir : pour deux *Hercules* de cuyvre, l'ung desquels donné à nostre cousin le conte de Nassau, et l'autre avons retenu pour nous, vingt phus; pour un aultre *Hercule* de bois dix phus et pour deux *visaiges de bois à nostre semblance* huit philippus.

« A Malines, le ve jour de janvier, xve XVIII.

« MARGUERITE. »

Au mois de mai de la même année, Marguerite fit payer à Conrad Meyt une somme de quinze livres pour « une tour de bois qu'il nous a fait pour mettre dans nostre cabinet et une teste de cerf servans dessoubz la cheminée de nostre librayrie [1] ».

Enfin, le 25 mai 1519, il reçut encore vingt-cinq livres pour deux images de laiton faites *à la semblance de Adam et Ève* [2].

On aura remarqué, dans le marché que nous avons reproduit, que Conrad Meyt devait exécuter les tombeaux, selon le pourtraict par ce faict *par Louis van Beughem,* l'architecte. Sans nul doute celui-ci s'était inspiré et des premiers patrons dessinés par Jehan Perréal et de ceux que Marguerite avait si chèrement payés à

1. Arch. dép., registre ancien, F. 9.
2. Ibid.

Jehan Vermay, dit Jehan de Bruxelles. Il avait eu aussi sous les yeux la maquette exécutée en terre cuite par Michel Colombe; mais il est aujourd'hui bien difficile, pour ne pas dire impossible, de faire à chacun de ces artistes la part qui lui revient, et, pour ne pas être injuste, il convient de les associer tous dans l'admiration que provoquent les tombeaux exécutés.

On a aussi beaucoup discuté sur la question de savoir quelle part Louis van Boghem avait prise dans la construction de l'église. Certains historiens n'ont voulu le considérer que comme un artisan chargé de faire exécuter les plans de ses predécesseurs. Les documents qui suivent établissent, suivant nous, qu'il peut réclamer la plus large part dans le mérite du monument. La première pièce est une lettre signée du prieur du couvent et de Louis van Boghem ; elle renseigne la reine sur l'état des travaux en l'année 1528.

« Ihesus,

« Nostre très-redoubtée dame et mère très benigne, Dieu vous doint bonne vie et longue. Vous plaise sçavoir que j'ay receu la lectre qu'il vous a pleu m'escripre du IIII^e de may faisant mention du marbre lequel est arrivé, la grâce Nostre Seigneur, et couste tant d'achapt [1] que de voiture, rendu au port de Neyron sur le Rosne dessoubz vostre chasteau de Miribel, III^c LXII escus d'or soleil et ung sol tournois, ainsi que Humbert Grilliet a monstré à messieurs de voz comptes par ses parcelles de jour en jour et de lieu en lieu. Et dudict port de Neyron les neuf piesses dudict marbre rendues à Broz ont cousté de voicture deux cens et septante quatre florins unze gros et deux quars, encoures à grant peine et difficulté, mesmement à cause des troys grandes piesses dont avons monstré à mesdits seigneurs des comptes aussi la despence de ladicte voicture de parcelle en parcelle. Ainsi ledit marbre rendu couste en somme XVI^c XLII fl. VI gros et II quars, pour laquelle somme vous supplie très humblement vostre bon plaisir soit mander descharge à vostre receveur pour avoir l'argent, et quant audit Humbert Griliet qui se soubmect à vostre bon plaisir et grâce de sa paine, je le vous recommande car luy et son frère y ont prins beaucoup de poine.

« Madame, vous plaira sçavoir aussi que nous faisons la meillieur diligence que pouvons pour veoir la fin de vostre egliese, et sont faictes les voltes des huict chapelles collaterales de la nau et les six des allées joignantes à icelles, aussi l'ont a taillé et posé quatre fermeries des fenestres de quatre chappelles prouchaines de la croisée collaterale de la nau, et au plaisir de Dieu esperons faire une des grandes voltes de ladite nau devant l'yver. Ainsi n'en restera à faire que troys de ladicte nau de quoy nous avons la taille de l'une preste, et ferons tailler ce yvert, à l'aide de Dieu, la taille de la tierce, et ne restera sinon la dernière desdictes grandes voltes et les deux des allées joignantes au portal que ne se peuvent faire sans haulser ledit portal, lequel maistre Loys [2] espère de lever de huict ou neuf piedz devant l'yver. L'on est après à poser le jubé qui sera triumphant et fort riche pour les beaulx ouvrages et folliages qui y sont. Les verriers sont après la tierce verrière du crepon et celles de vostre chapelle, et espere maistre Loys, à l'aide de Dieu, faire tel avancement pour l'esté advenir que ledit portal sera tant avancé que l'on pourra clorre l'egliese, laquelle estre close l'on pourra poser les sepultures et contretables que l'on n'ose poser que l'egliese

1. Ces marbres avaient été achetés à Pise.
2. Louis van Boghem.

ne soit close, de peur que l'on ne les gaste, lesquelles sont fort avancées comme l'on vous a autres foys escript. Ledict maistre Loys dict que pour plustost depescher vostre affaire, paravanture il ne s'en ira point ce yvert, ou s'il s'en va ne demeurera en sa maison que troys sepmaines ou ung moys, ainsi que sera forsé faire plus grosse despense, estant ledit maistre Loys sur l'euvre.

« Pour quoy vous supplie très-humblement vouloir mander à vostre tresorier que si argent nous fault, nous avancer sur l'année qui vient, car vostre argent se accoursit fort, et vous plaira nous mander et commander vostre bon plaisir pour icelluy faire et acomplir, aidant nostre benoist Saulveur, auquel je prie vous donner tous jours sa saincte grâce et benediction avec bonne et longue vie, me recommandant très humblement à vostre benigne grâce.

« Escript en vostre couvent de Sainct Nicolas de Tholentin de Broz le XIIII^e jour de juilliet, par vostre très humble orateur et serviteur des Augustins le moindre[1].

*Signé :*

« Frère Loys de Gleyrems, Lowych van Boghem. »

Marguerite mourut en 1430, avant que l'église fut entièrement terminée; voici la requête que Louis van Boghem adressa aux exécuteurs testamentaires nommés par Charles-Quint. Il s'agissait de faire définitivement régler son compte :

« *Maistre Loys van Beughem, maistre maçon resident à Bruxelles, à cause qu'il a esté commis et institué par feue madame madame l'archiducesse d'Austrice, dame douaigière de Savoye, etc., cui Dieu absoille, chief et principal maistre et conduicteur des ouvraiges de la maçonnerie et depuis de la charpenterie et de ce qui ensuyvoit pour construire et ediffier l'eglise et couvent que icelle dame a fait fait lez Bourg en Bresse appellé le couvent de Brouz, veullant ledit maistre Loys donner à congnoistre à mes très honnourez s^rs mess^rs les executeurs du testament de feue Madame qu'il s'est bien et deuement conduit à sadite charge, aussi affin qu'il soit veu et congneu evidamment que madite feue dame luy est de beaulcop tenu et redevable, dont si elle fut vivante l'en paieroit et contenteroit, il a mis cy après les articles suivants par escript, requerant icelluy maistre Loys en toute deue humilité mesdis s^rs les exécuteurs que pour le repos de l'âme de madite dame ilz le facent païer et contenter de sondit deu.*

« Premier, entendront mesdis s^rs les executeurs et est chose vraye que du commencement madite dame ne donna charge, convint et ne appoincta avec ledit maistre Loys pour aller en Bresse ediffier l'eglise de son couvent de Brouz que seullement ce qui touchoit la maçonnerie de ladite église, se conduiroit ledit maistre Loys et ensuyveroit les patrons qu'il avoit fait, lesquelz sont en estre et signez de la main de madite dame, auquel M^e Loys elle ordonna, qu'il appart par ses lettres patentes datées du premier de juing XV^c XIII, de gaiges chacun an, la somme de V^c francs à en estre païez par de la en escuz d'or au soleil pour XXXVIII s. pièce et non pour plus haut ne les devroit recevoir et se luy donna madite dame une lettre de promesse signée de sa

1. Archives du Nord, carton de Brou. Cette lettre originale ne mentionne pas l'année, mais par le mandat de payement des marbres dont parle la lettre nous savons qu'elle appartient à l'année 1528.

main en date du XIIIe de juing oudit an XIII, par laquelle luy promectoit se il advenoit que en allant en Savoye ou en revenant par deçà il fut detenu ou prins prisonniers à tiltres de guerres etc., elle le racheteroit et paieroit sa ranson et si le recompenseroit de tous ses dommaiges.

« Suyvant lequel appointement ledit Me Loys alla commencer l'œuvre et se acquicter si bien et au contentement de madite dame qu'elle luy accrue ses gaiges de L fr. dont aussi elle luy feyt depescher ses autres lettres patentes que sont datées du premier de fevrier A° XV c XV.

« Et voyant madite dame par véritables rappors que journellement l'on luy faisoit dudit maistre Loys, aussi qu'elle congnoissoit bien il estoit homme de bien, expert et entendu son art et semblablement bien sachant au fait de charpenterie et en ce que dependoit pour toute la perfection dudit ouvraige, ne laissa à repos ledit Me Loys jusques à tant qu'il l'eust emprins aussi bien le fait de la charpenterie de ladite eglise que les verrieres et plusieurs autres nouveaulx ouvraiges de maçonnerie et charpenterie; assavoir les cloistre et autres ediffices et maisonnemens faictz audit Brouz qui sont telz et si excellant, en ce comprins ladite eglise, que sans vantise ledit maistre Loys veult bien maintenir que par deça les mons n'y a ung tel et si exquis couvent.

« Lesquelles charges, pour complaire à madite dame ledit Me Loys accepta voulontairement.

« Et voyant ce madame, meismes qu'il estoit tant meu de bon vouloir envers elle et desiroit à luy faire service, luy feyt une rencharge de vouloir aussi emprendre et accepter la charge des sepultures et contretables pour servir en ladite eglise, ce que aussi il feyt, moyennant que madite dame se acquicteroit envers luy de toutes les promesses qu'elle luy avoit faicte le recompenser et païer pour toutes les charges qu'il avoit emprinse, oultre son premier marché, que n'estoit seullement que de la maçonnerie de l'eglise comme cy devant est dict pour lequel elle luy avoit ordonné traictement assez megre et par trop petit.

« Sur quoy madite dame bien voyant et congnoissant le bon vouloir dudit maistre Loys, et considerant les petitz gaiges et traictement qu'elle luy donnoit, lors liberalement luy donna, par sa lettre signée de sa main, dattée du Xe jour de mars XV c XVII, la somme de mil livres de quarante gros à en estre païé si tost que ce qu'il auroit emprins seroit parfaict, et lors le releva madite dame, affin qui ne perdit temps, de n'estre aulcunement tenu solliciter les pierres ny aultres matieres dont l'on avoit affaire et estoit besoing avoir pour lesdis ouvraiges, ains n'auroit à aller, venir, ny faire aulcunes poynes ny frez pour ceste cause.

« Depuis lequel temps madite dame en l'an XXVIII, le XXVIe jour de fevrier, pour donner cueur audit Me Loys de diligenter la perfection desdis ouvraiges et mesmes considerant ses poynes qu'estoient bien grandes à bien peu de proffit, luy voulsist faire ung don, touteffois en ce lieu s'advisa faire une gajure à l'encontre dudit maistre Loys commil appart par sa lettre signée de sa main en date que dessus, de luy païer la somme de V c livres de XL groz se il faisoit et sçavoit livrer parfaict certains ouvraiges audit Brouz pour lors entre eulx deux pourparlez et accordés, en dedans certains temps et termes declairez en ladite lettre. A quoy ledit Me Loys, qui desiroit surtout tousjours complaire à ladite bonne dame, n'a esté defaillant et que plus est, comme il a assez fait apparoir et que encoires offre faire pour l'honneur de madite dame, ne la veullant en riens reculer, accepta depuis nouvelles rencharges d'ouvraiges pesans et de grosse emprinse : assavoir de faire l'esguille du clouchié de l'eglise qui

est de merveilleuse importance, laquelle ne debvoit estre que de bois l'a faicte toute de pierres de taille et si a fait ung bien exquis cloistre de x voultes de long pour aller les moynnes de leur demeures à l'eglise tout à couvert que n'estoit nullement à son marché, en quoy il n'a esté empêché n'y occuppé non plus que sept mois oultre le temps de sa gajure et par dict de maistres selon qu'ilz en ont jugé, souffiroit assez sçavoir faire lesdites œuvres ou semblables en XI ou XII mois, et si touteffois ledit Me Loys ne sçavoit fruer les pierres ny d'aultres choses duisans lesdis ouvraiges à cause de la grande peste regnant par delà et se avoit huit de ses gens malades dudit mal en sa maison que ne fut sans gros fraiz ny dangiers de sa personne.

« Et veult bien soubstenir en tout et partout ledit Me Loys qu'il s'est bien et deuement acquicté à sadicte charge, voire de telle sorte que combien que ce soit esté à sa grande perte et dommaige, si aulcuns le vouloit reprendre ou blasmer en ses ouvraiges l'on les face parler à luy ou que par escript luy soit donné leur mis avant, et il en respondra de sorte qu'il les rendra confuz et deffaicts de ce qu'ilz vouldront dire par vive voix et à la congnoissance d'ung chacun.

« Si requiert ledit Me Loys à mesdis très honnourez srs messrs les executeurs dudit testament de madite feue dame le vouloir faire païer et contanter du contenu des articles cy-après escriptz sans le traîner longuement ès quels l'on luy est loyaulment. Et il priera pour le repos de l'âme de ladite très noble et bonne dame et pour vous, très honnourez srs [1]. »

Le mémoire ci-dessus fut apostillé par les exécuteurs testamentaires le 12 juillet 1533. Ils accordèrent une somme de 1500 livres au profit de Loys van Beughem, au lieu de celle de 4,031 qu'il réclamait. Louis van Boghem accepta cette somme *amyablement et de son boin grey*.

On voit par les documents reproduits que Louis von Boghem fut le véritable architecte de Brou, et, sans aucun doute, c'est ce choix d'un architecte et d'un sculpteur flamand qui explique comment cette église, construite de 1513 à 1532, appartient encore à l'art ogival, tandis que les monuments élevés en France et en Italie, à la même époque, ont été exécutés dans le style de la Renaissance.

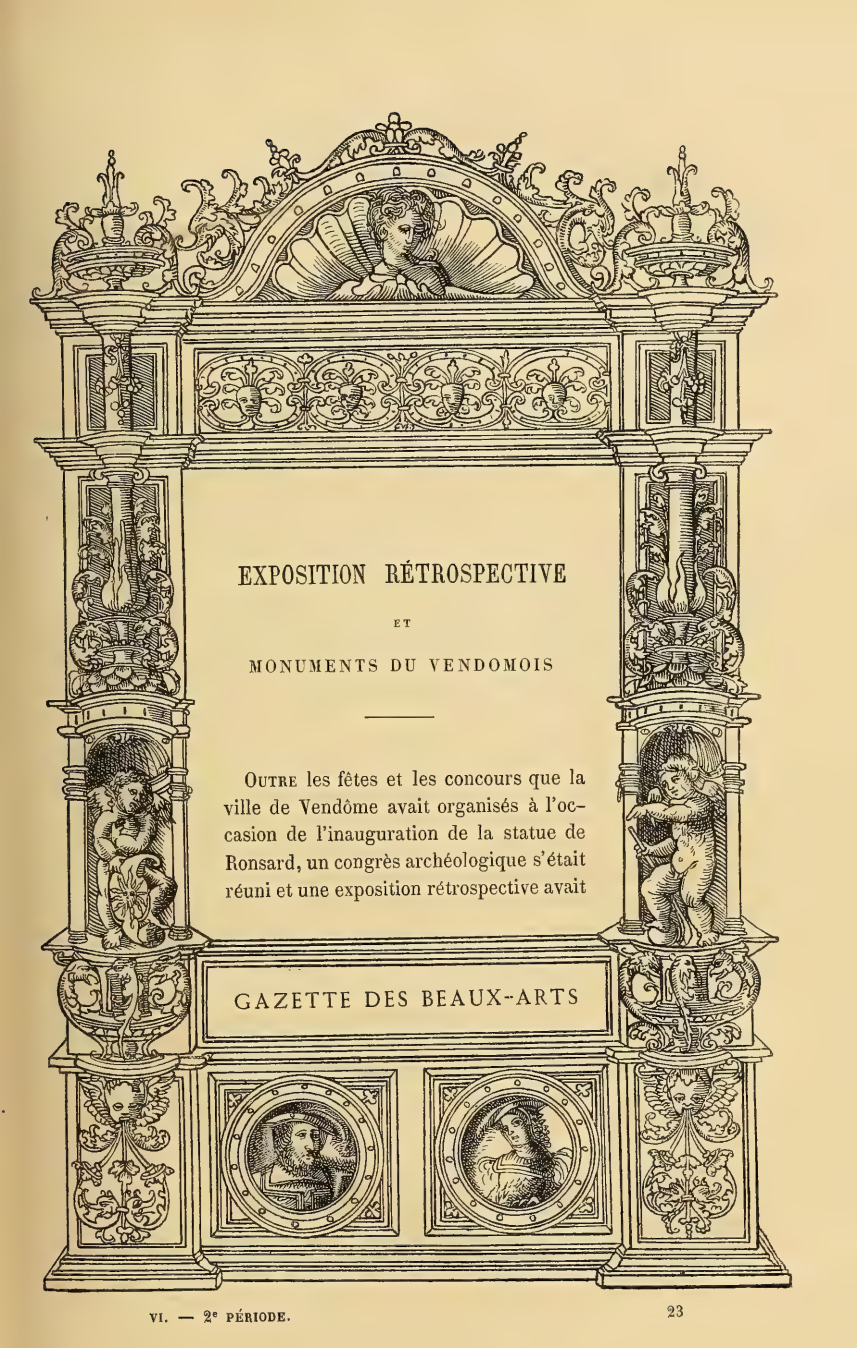
Nous continuerons, dans de prochains articles, l'examen du curieux dossier qui renferme l'exécution testamentaire de Marguerite d'Autriche.

J. Houdoy.

1. Liasses de l'administration de la Chambre des comptes, n° 43.

Le Directeur-gérant : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1416]



# EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

ET

## MONUMENTS DU VENDOMOIS

---

Outre les fêtes et les concours que la ville de Vendôme avait organisés à l'occasion de l'inauguration de la statue de Ronsard, un congrès archéologique s'était réuni et une exposition rétrospective avait

été ouverte. Tandis que l'un tenait ses séances dans l'Hôtel de ville, ancienne porte de la ville, sur le Loir, quelque peu modifiée et agrandie, l'autre était distribuée dans quelques salles du musée-bibliothèque. Cet édifice nouvellement construit est surtout disposé pour recevoir des livres et des œuvres d'art plutôt que des tableaux, car toutes ses salles sont éclairées latéralement; aussi ces derniers ne sont-ils ni remarquables ni nombreux.

Grâce aux démolitions le musée de sculpture est un peu mieux pourvu. Les pièces les plus importantes proviennent du tombeau de François de Bourbon, comte de Vendôme, mort en 1495, et de sa femme, morte en 1546. C'est à la Renaissance assez avancée qu'appartiennent ces fragments qui consistent en deux pilastres décorés de grotesques et de trophées, et en une frise ornée de chimères à longues queues en volutes feuillagées.

En avant est couchée l'effigie tumulaire de Catherine de Vendôme, femme de Jean de Bourbon, mort en 1412, dont le buste est dressé contre ses pieds. Ces deux marbres, malheureusement très-mutilés, appartiennent à l'école française du xv^e siècle dont la naïveté scrupuleuse sut se conserver si longtemps, comme un goût de terroir, malgré les influences italiennes.

Quelques fragments d'architecture du moyen âge sont encore à remarquer, surtout un ancien trumeau de l'église démolie de Saint-Michel, œuvre de la fin du xv^e siècle trop surchargée de détails.

Les silex taillés par éclats ou perfectionnés par le polissage remplissent toute une vitrine. Cette région de la France a possédé, en effet, plusieurs ateliers de fabrication d'armes et d'ustensiles en silex.

Quelques poteries romaines, d'autres qui sont mérovingiennes, des bronzes de même origine dont la provenance n'est point indiquée, garnissent les vitrines en compagnie d'antiquités égyptiennes que nous aimerions mieux voir ailleurs. Il ne faudrait point réunir ce qui est naturellement si divers. Dans un musée provincial ce qu'il faut, c'est localiser les découvertes faites dans le sol. Le musée de Besançon a su adopter cette méthode en complétant le classement dans les vitrines par un dessin, appliqué sur le mur, des fouilles qui ont donné les choses exposées, et nous voudrions voir suivre partout cette méthode instructive qui est excellente.

Parmi ces antiquités nous avons remarqué une pointe de fer assez longue, à section carrée, soudée sur une douille circulaire encore emmanchée d'un fragment de hampe en bois. Cela étant annoncé comme un *pilum* romain, nous en avons fait un croquis à l'intention de M. Jules

Quicherat, un savant qui s'est occupé spécialement de cette arme. Mais notre collègue du comité des travaux historiques nous a affirmé que le *pilum* était d'autre forme et beaucoup plus long, et que le fer de Vendôme devait être celui de quelque carreau que lançait l'artillerie sans poudre du moyen âge.

Ce que nous venons de mentionner est peu de chose, mais l'important est de posséder un local bien clos qui permette de réunir et de conserver tout ce que le hasard et la persévérance pourront amener de découvertes à l'avenir.

L'exposition rétrospective était classée avec beaucoup de goût dans des vitrines plates qui n'avaient qu'un inconvénient, celui de ne pouvoir s'ouvrir, et dans des armoires, souvent fort belles, prêtées par les principaux organisateurs.

Elle avait été dirigée par M. A. Queyroy, revenu pour cette circonstance, dans sa ville natale, de Moulins dont il conserve le musée. MM. de Rochambeau, Beaussier et de Bodard, M^mes^ Sampayo et de Rochambeau n'ont reculé pour l'aider devant aucune besogne ni aucune fatigue.

De rares tableaux, arrangés par M. Launay, garnissaient les murs de l'une des salles.

Le plus important, quoique de dimensions restreintes, est attribué à Bertin, celui du XVIII^e^ siècle. C'est presque le dessin du chevalier Van der Werff, avec des figures plus longues et plus maniérées, avec un coloris qui cherche celui de Rubens mais qui n'atteint que le roux. Ce tableau, qui appartient à M. Lax, représente Bacchus debout levant son verre, à côté d'une Érigone qui lui rend raison, assise sur un nuage et entourée d'Amours voltigeant.

A côté nous avons trouvé, sous le nom de Watteau, un tableautin du peintre français Barbault, dont notre ami Léon Gaucherel a gravé une suite de costumes populaires. Celui-ci représente un pêcheur grattant de la mandoline pour charmer une dentellière en costume italien assise à son métier.

Une guirlande de roses et de tulipes sur fond gris, appartenant à M. Pates, est attribuée à Daniel Seghers, non sans quelque raison selon nous.

Avec ces compositions, nous noterons quelques portraits, et c'est souvent ce que l'on trouve de plus remarquable dans les expositions provinciales lorsque la noblesse du pays veut bien, comme ici, montrer ses portraits de famille. M. de Froberville possède un Nattier signé et daté de 1756 représentant un homme gras, qui n'est que joues, dont l'épiderme épais fouetté de roux s'harmonise avec un bel habit rouge.

Un portrait de femme, jeune et grasse, assise devant une toilette dont

le miroir reproduit son profil, vêtue d'une baigneuse blanche par-dessus une robe de satin blanc à nœuds bleus, pourrait être attribuée à Carle Van Loo, s'il montrait un peu plus de fermeté dans la touche. Mais en tout cas ce portrait, qui appartient à M. de Lavau, est une œuvre d'une rare distinction dans son harmonie blanche.

Le portrait où le peintre Ducreux s'est représenté lui-même fronçant le sourcil, l'index dirigé vers le spectateur, peinture un peu mince et d'un coloris trop roux, avait été exposé par M^lle^ Gendron.

Qui a jamais entendu parler du *pasteliste* Blombercue ou Blombergue? Un portrait d'homme en grande perruque poudrée nous le révèle à Vendôme. Ce devait être un élève ou un imitateur de Vivien. Voilà ce que nous pourrions seulement en dire, si M. de Montéclain, à qui appartient ce portrait d'un ancêtre, Georges-Louis Maréchal, fermier général et maître d'hôtel du roy, fils du maréchal, premier chirurgien de Louis XIV, ne nous avait retourné le cadre. On y lit sur le bois : BLOMBERCVE *suedois fait en 1724* : et au-dessus encore la même date de 1724 en chiffres plus gros. Voici un premier jalon. C'est du Nord maintenant que peut nous venir la lumière.

La biographie de Quentin Latour n'est plus à faire, mais l'on peut ajouter à son œuvre un délicieux portrait de femme appartenant à M. de Rochambeau, jeune femme dont la petite tête poudrée sort d'un corsage blanc arrangé avec quelque fantaisie dans une draperie de velours bleu.

Les œuvres estimables que nous venons de citer n'attiraient guère que l'attention distraite du public; ce qui l'excitait, c'étaient les dimensions de deux gouaches, hautes de 0^m^,60, larges de 0^m^,97, dans leurs beaux cadres de bois sculpté de l'époque de Louis XVI. On comprendra cet empressement lorsque nous aurons dit que ces gouaches étaient signées *Van Blaremberghe* 1786, et que le bruit des prix atteints à la vente Allègre par les œuvres de cet artiste étant parvenu jusqu'à Vendôme, on voulait calculer ce qu'il en coûterait pour les acheter au mètre carré. L'Amérique d'ailleurs en avait, dit-on, offert plusieurs centaines de mille francs à leur propriétaire, M. de Rochambeau. Ces deux miniatures épiques représentent en effet : l'une, le *Siége de York Town* par les forces combinées de l'Amérique et de la France; l'autre, la *Reddition de York Town,* en 1781.

Van Blaremberghe a peint ses personnages un peu plus grands, naturellement, que pour couvrir une boîte à tabac ou remplir le chaton d'une bague. Ceux des premiers plans mesurent 35 millimètres de hauteur, et ils vont en décroissant jusqu'à des dimensions microscopiques à mesure

qu'ils s'éloignent. Mais lui seul, ou une princesse des contes des fées, aurait pu dire combien il en a représenté sur ces terrains parfaitement modelés, avec tous leurs reliefs et toutes leurs dépressions, leurs bouquets de bois, leurs routes, leurs chemins couverts et leurs tranchées armées de batteries qui s'étendent en avant de la ville assiégée, assise sur un bras de mer que bloque la flotte du comte de Grasse. Dans l'une des gouaches, les troupes vont à la tranchée, les généraux tiennent un conseil de guerre dans un pli de terrain que vient visiter un obus au grand effroi des chevaux tenus en main et qui se cabrent, etc.; dans l'autre, les huit mille hommes de l'armée anglaise — et nous croyons que pas un ne manque — défilent entre deux haies de l'armée victorieuse et déposent les armes devant Rochambeau, par bataillons, et avec ensemble comme à la parade. Sur le premier plan les bons petits nègres dansent la bamboula, comme s'ils allaient faire autre chose que de changer de maître. Chaque individu est représenté avec ce soin de l'attitude, du geste et du ton qui fait qu'il n'y a jamais confusion dans les foules de ce miniaturiste étonnant, pour nombreuses qu'elles soient. Ces deux gouaches épiques données par Louis XVI au comte de Rochambeau sont encore dans le château jadis habité par le vieux maréchal.

De là aux manuscrits la transition est naturelle. La bibliothèque de Vendôme en avait exposé quelques-uns choisis par M. Bouchet, leur conservateur. Ils sont ornés de miniatures, si l'on peut appeler miniatures les traits à la plume réchampis de teintes plates d'un ton louche comme un *Hilarius de Trinitate* du XI^e^ siècle, et un *Epistolarium* du XII^e^. Les grandes capitales à personnages d'un autre livre des *Épîtres* appartiennent, croyons-nous, à l'art allemand, celles d'une *Physique d'Aristote* du même siècle sont d'un art plus perfectionné en même temps que plus riche dans ses résultats, ainsi qu'un *Bénédictionnaire* du XVI^e^ siècle aux armes d'Antoine de Cravent, abbé de Vendôme.

Quand nous aurons cité un beau livre d'heures imprimé sur vélin au XVI^e^ siècle, appartenant à M. Queyroy, qu'accompagnent de belles reliures exposées par M. le marquis de Nadaillac et quelques éventails du XVIII^e^ siècle dont s'étaient dessaisies M^mes^ de Gramedo, de Froberville et de Valabrègue, nous en aurons fini avec la peinture autre que celle émaillée.

Cette dernière occupe une place importante, grâce à l'apport de M. Queyroy; car sa collection comprend, en émaux champlevés seulement, douze plaques et croix ou christs d'importances diverses, une petite châsse, trois pyxides, une agrafe de chape, un crosseron et un petit chandelier, auquel nous joindrons six crucifix de cuivre fondu.

Les émaux peints comptent une *Nativité* que nous attribuerons à Monvaerni et qui provient de la collection Germeau, une *Adoration des rois,* de Nardon Penicaud, une suite de six plaques de son école ou de l'atelier de Couly Nouailher. Nous attribuerons à Jean II Penicaud deux charmants médaillons représentant en buste l'*Ecce Homo* et la *Mater dolorosa,* qui offrent toute la délicatesse de son exécution. Quant à un grand médaillon où le profil de *Trajan* modelé en relief est en outre peint en grisaille avec la signature I. P., il appartient d'autant plus incontestablement à ce maître que le poinçon de l'atelier est visible au revers sous le contre-émail transparent.

De l'atelier de Léonard Limosin est sortie une grande plaque très-librement exécutée et d'un émail un peu opaque, représentant *Diane et Actéon.* P. Reymond déjà vieux a peint trois assiettes en grisaille représentant les travaux des mois. M. Queyroy les a découvertes à Vendôme et, pour cette raison, croit trouver la ressemblance de Ronsard dans la figure qu'encadre le cartouche peint, suivant l'habitude, au revers de l'une d'elles.

Les *Quatre Évangélistes* en émail polychrome sur paillon de Jehan Limosin, trois Éléments de J. Laudin, provenant de la vente Lasayette et diverses têtes de saints des autres Laudin et des Nouailher du XVII^e^ siècle complètent cette collection choisie avec discernement de façon à montrer l'histoire presque complète de l'art de l'émaillerie.

A ces pièces il convient d'ajouter une enseigne de chapeau représentant un combat de cavalerie par Pierre Reymond, appartenant à M^me^ Sampayo, ainsi qu'une *Sainte Famille,* charmant émail polychrome peint au XVII^e^ siècle d'après S. Vouet, ou Laurent de Lahire.

La céramique avait apporté son contingent fort bien classé et exposé dans de grandes armoires d'ébène à baguettes de cuivre, meubles modernes, mais d'un grand goût dans leur simplicité, prêtés par M^me^ Sampayo.

De Bernard Palissy ou de sa suite nous n'avons rencontré qu'un exemplaire du *Dauphin,* appartenant à M. le comte de Fatou.

Les grès de Flandre et d'Allemagne, et en assez beaux exemplaires, étaient assez nombreux.

Le Nevers était surtout représenté par de grands plats à décor bleu. Quant au Rouen il avait peu d'importance, sauf dans deux bustes d'Antoine et de Cléopâtre. Le Moustiers, le Strasbourg et le Delft figuraient aussi, mais en plus petit nombre. Les propriétaires de cette section sont surtout MM. Beaussier, de Bodard, Douchemont, Guarnier, Lavau, Normand, Sauvage et de Trémault, M^lle^ d'Yvry, M^mes^ de Saint-Vincent et

Sampayo. Cette dernière avait en outre exposé un très-beau service, très-complet, en ancienne faïence de Milan du XVIII^e siècle, décorée de fleurs en camaïeu rouge rehaussé d'or.

Quant à la porcelaine, elle était représentée : celle de Sèvres, par plusieurs compotiers décorés de fleurs prêtés par M. de Rochambeau ; celle de Mennecy, par quelques exemplaires de la collection de M. Beaussier qui, de concert avec M^me Sampayo, avait envoyé diverses pièces de Saxe parmi lesquelles on admirait un petit tonneau supporté par un trépied formé de trois consoles sur lesquelles sont assises trois figures de buveurs, œuvre d'une fantaisie charmante prêtée par M. le comte de Sallaberg.

Nous ne ferons que citer quelques verreries de Venise à filigranes blancs pour nous occuper de celles du pays. Il aurait existé à Vendôme, en 1624, une verrerie dont M. Gédéon de Trémont possède quelques spécimens. Ce sont des verres et des pièces de table d'une matière assez blanche et transparente, ornées de pièces façonnées à la pince. L'un d'eux, dont nous avons eu peine à discerner l'emploi, est une poivrière; elle se compose d'un récipient piriforme sur une courte tige creuse qui s'évase en patte circulaire. La poudre s'introduit par la tige et est projetée sur les mets par un petit orifice percé à l'extrémité opposée du cône. Cette pièce, d'une forme très-étudiée, est ornée de bandes de verre rapporté et façonné à la pince.

D'une autre verrerie établie au Plessis-Dorin sont sortis des gobelets gravés de fleurs, d'emblèmes, et des noms des femmes à qui on les avait offerts sans doute, avec les dates de 1755, 1759 et 1770.

Les œuvres de sculpture étaient rares, et ce qu'en avait apporté M. Queyroy se composait d'une feuille de diptyque d'ivoire du XIV^e siècle, représentant la *Crucifixion;* d'un masque de buis, du XVI^e siècle, et d'un grand style bien qu'ajusté en casse-noisette, — mais l'art de la Renaissance sait tout transformer; — de deux petits panneaux de chêne représentant des muses dans le style allemand de Van Orley ; d'une statuette de saint Jacques, que l'on peut attribuer au XVII^e siècle italien, et taillée dans le buis avec merveilleuse finesse : enfin, de plusieurs râpes à tabac du XVII^e et du XVIII^e siècle.

Nous trouvons un nouveau nom à ajouter à la liste des artistes qui, au XVIII^e siècle, se sont livrés au modelage de la cire, c'est celui d'un Italien, très-probablement, qui a signé : IOHANNES *Rosselli*. M. F. (*me fecit*) : une *Pitié* d'assez grandes proportions, d'un dessin passablement maniéré et d'une couleur assez désagréable. Une autre cire, de dimensions moindres, représentant le Christ pleuré au pied de la croix par la Vierge et la Magdeleine, appartenant à M^me Sampayo, et deux petits

portraits, également du XVIII^e siècle, complétaient l'apport d'un art qui a parfois produit des œuvres charmantes.

L'orfévrerie ne datait que de la fin du XVII^e siècle, où avaient été fabriquées : une écuelle d'accouchée ornée de gravures dans le style de Bérain, appartenant à M. le vicomte de Lapanouse; une autre écuelle plus simple, une boîte sphérique à savonnette, une cuvette et son pot à l'eau, d'un décor excessivement sobre, qui proviennent, dit-on, de Gaston d'Orléans et qu'une étiquette mal placée attribuait à M. Beaussier ou à M. Estève.

La bijouterie avait à montrer de plus antiques spécimens. Un collier et deux pendants d'oreilles appartenant à M. Charvet et trouvés à Pezou (Vendômois) peuvent être comptés parmi les plus élégants produits de l'art romain. Le collier est fait de chaînons d'améthiste et d'or alternés avec un fermoir à crochet accompagné d'une tête de femme dans un disque et de glands formant pendeloques. Les pendants d'oreilles sont formés chacun d'un petit disque couvert de filigranes auquel pend une coquille également ornée de filigranes qui supporte, au moyen de trois petites boules, un double croissant renversé dont les trois pointes servent d'attache à trois chaînes terminées par des olives allongées.

Il faut espérer que ces bijoux resteront dans le musée de la ville, grâce aux démarches de la Société archéologique du Vendômois qui est en pourparlers pour les acquérir.

Dans la même vitrine M. Caron avait exposé des bracelets, des épingles et des clochettes de bronze qui doivent provenir de fouilles du pays, ainsi que des intailles montées en bracelet et en bague à l'imitation de l'antique.

Nous passons immédiatement à la Renaissance avec une montre renfermée dans une croix de cristal de roche montée en or émaillé, appartenant à M. de Gramedo, qui possède également une belle pendeloque du XVII^e siècle, en filigrane décoré de pierreries.

Des bijoux provinciaux, croix et saint esprit du siècle dernier, et des montres en ors variés, avaient été envoyés en assez grand nombre par MM. Remacle, de Valabrèque, Raynal, Beaussier et de Rochambeau, possesseur en outre d'un charmant flacon emprisonné dans le réseau d'une monture rocaille.

L'art oriental était représenté par un bracelet indien en forme de fer à cheval, appartenant à M. de Lesperade, remarquable par l'enchevêtrement et le fouillé de ses ciselures. Qu'il s'attaque à la pierre ou à l'or, l'ouvrier indien se plaît aux détails; ainsi font le peintre et le tisserand.

Une belle horloge de table cylindrique, du XVI^e siècle, à M. de Ville-

louet, et un petit cartel du même temps, à M. Caron, terminent, avec la coutellerie, le chapitre des métaux. Mais cette dernière section, fournie tout entière par M. Queyroy, nous donnait l'histoire presque complète du couteau depuis les Romains jusqu'au XVII^e siècle, avec ses manches d'ivoire, de fer et de bois, de cuivre émaillé, de fer damasquiné, de filigrane, de marqueterie, de nacre, d'ambre, etc.

Parmi quelques pièces de serrurerie du même collectionneur et quelques belles clefs appartenant à M. de Lapanouse, nous avons noté une entrée de serrure, datée de 1619, qui provient de l'église de Villiers.

Les meubles étaient nombreux, et parmi eux il s'en trouvait de fort beaux et de toutes les époques. D'abord de petits coffrets du XV^e au XVII^e siècle, en cuir gravé, en bois sculpté ou incrusté d'ivoire, en marqueterie, en ivoire gravé et en laque, exposés par MM. Queyroy, Sauvage, Soudée, Beaussier, Saint-Vincent et le général Paulze d'Ivoy : puis de grands cabinets flamands d'ébène sculpté ; l'un représentant sur les panneaux le *Jugement de Pâris* et *Diane surprise par Actéon,* appartenant à M. le vicomte de Lapanouse ; l'autre, l'histoire d'Esther, envoyé par M. le docteur Fatou ; un dernier, moderne dans ses supports, sculpté de sujets de la Bible et d'enfants formant une belle frise, appartenant à M. le duc de Doudeauville, qui possède en outre des cabinets italiens incrustés les uns de pierres dures, les autres d'ivoire, qui nous semblent modernes.

Parmi les meubles de fabrication française, où le chêne sculpté a fait tous les frais, nous citerons avant tout une fort belle crédence à deux vantaux, dont le support se compose antérieurement de deux colonnes renflées en quenouille, et postérieurement d'un panneau encadré de vigoureuses moulures, le tout sur un soubassement continu. Un autre panneau, surmonté d'un fronton contourné, sert de dossier, au-dessus du coffre. Ce meuble, du XVI^e siècle, de fabrication bourguignonne probablement, qui sans être très-fin dans ses détails, n'en est pas moins d'un grand goût dans son ensemble, appartient à M. de Lapanouse, possesseur également d'une grande armoire à deux corps exclusivement décorée de panneaux feuillagés, d'un relief très-sobre et valant mieux que la plupart des figures mal dessinées et à peine dégrossies qui enlaidissent beaucoup de meubles anciens.

Un bahut à couvercle cylindrique, dont les panneaux sont également sculptés de feuillages, nous semble une imitation française des coffres de mariage italiens. Ce rare spécimen appartient à M. Pinaud.

Au milieu d'un assez grand nombre de meubles plus modernes, nous avons à citer plusieurs tables de l'époque de Louis XIV, à MM. Estève, de

Brunier et Dehargue, et deux commodes à M. de Lavau : l'une en écaille rouge incrustée de cuivre, car c'est une contre-épreuve, l'autre en marqueterie de l'époque de Louis XVI, qui portait une belle pendule à cage du même temps. Cette commode, avec saillie au centre, ses hauts pieds contournés, ses encadrements, ses galeries, ses chutes et ses sabots de cuivre doré, était, avec la crédence du XVIe siècle, l'un des maîtres meubles de l'exposition.

Les tissus avaient peu d'importance par le nombre, mais il en est un qui en avait une considérable par sa beauté. C'est la matière d'un ancien vêtement ecclésiastique du XIVe siècle, une chape fort probablement, en velours rouge admirablement brodé d'un arbre de Jessé, garnie d'orfrois en broderie d'or et de soie représentant des saints ou des scènes de l'Évangile. On en a taillé et décoré, sans respect pour l'ensemble de l'ancienne composition, une chasuble et deux dalmatiques modernes qui servent encore dans l'église de Villiers. Le style du dessin et le costume d'un soldat coiffé d'un heaume conique à hausse-col de mailles, vêtu de la jacque serrée au corps avec ceinture au-dessous des hanches, sont caractéristiques de la fin du XIVe siècle. Cette broderie est, quant à l'ensemble et à l'exécution, comparable aux plus belles que nous connaissions.

M. le duc de Doudeauville avait envoyé une grande tapisserie très-gaie de ton et très-fraîche de couleur, dans le genre de Boucher, exécutée probablement à Aubusson et représentant un lendemain de noces. Les jeunes époux s'en vont en cortége par le village, accompagnés de musiciens, donner une aubade à leurs parents et à leurs amis.

Un fragment de tapisserie dans le genre d'Aubusson, bordure de 0m,20 de large sur quelques mètres de long, décorée, dans le style maigre de la fin du XVIIIe siècle, de guirlandes de fleurs et d'attributs reliés par un ruban sur un fond gros bleu, porte à l'une de ses extrémités cette inscription incomplète : ..... R... DE TOMBE. Que signifie cette inscription? Celui qui a restauré cette bande, — ces restaurateurs ne doutent de rien, car nous en savons un qui s'est fait colonel d'état-major sous la Commune : il est vrai qu'il était polonais ; — celui donc qui a restauré cette bande que M. de Bodard a trouvée à Craon, dans la Mayenne, prétend qu'elle provient de la « manufacture royale de Tombes », dont personne que nous sachions, et nous avons consulté, n'a jamais entendu parler.

Citons, pour terminer, quelques belles guipures du XVIe siècle, appartenant à M. Caron et à Mme Satis, ainsi que des dentelles du XVIIIe siècle, prêtées par MMmes de Rochambeau, Valabrèque et Dessant, qui doivent être fort belles, c'est des dentelles qu'il s'agit. Mais la beauté de ces tissus

nous échappe, quelque fins qu'ils soient, lorsque nous ne pouvons en débrouiller le dessin.

Nous en avons fini avec l'exposition rétrospective qui était fort intéressante, nous croyons l'avoir montré : mais il y aurait, pour la compléter, à citer différentes choses qui sont fixées à demeure dans les églises de Vendôme.

Ce serait d'abord une partie de la clôture en pierre du chœur de l'église de la Trinité, œuvre de la Renaissance, qui, à côté de parties d'assez mauvais goût, en offre d'autres d'un dessin et d'une délicatesse irréprochables. La date de 1538 qu'on lit sur un soubassement orné de larmes nous a fait souvenir que cette église a possédé jadis une relique célèbre qui, vers la fin du XVII^e siècle, a suscité une polémique mémorable entre l'abbé Thiers et dom Mabillon. Il s'agit de la sainte larme de Vendôme. Le terrible abbé, qui ne se gênait guère pour dire son opinion, ne crut guère à l'authenticité de cette larme du Christ répandue sur le corps de Lazare, recueillie par un ange et remise par lui à la Magdeleine, apportée en Provence par celle-ci, donnée à saint Maximin, évêque d'Aix, transportée par celui-ci à Constantinople et rapportée en 1040 à Vendôme par Geoffroy Martel, fondateur de l'église et de l'abbaye de la Trinité.

Dom Mabillon, dans sa réponse au curé de Vibraye, a donné une vue de l'arcade de la clôture du chœur qui abritait le reliquaire, et une vue du reliquaire lui-même qui a été reproduit dans les *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* (t. III, p. 78). Ce nous semble être un autel portatif venu à Vendôme de Frisingue en Bavière, nous ne savons comment. Cette boîte en contenait trois autres renfermées les unes dans les autres, et la dernière n'était pas encore le vrai reliquaire. Celui-ci était une petite ampoule de verre bleu contenue dans une grosse perle de verre ou de cristal de roche, montée en or. Une chaîne était attachée à ses deux extrémités et passait dans des anneaux que le prêtre se mettait au doigt lorsqu'il faisait la montre de la relique, qui ainsi ne pouvait choir de sa main.

Tout cet ensemble eût singulièrement enrichi l'exposition rétrospective de Vendôme ; il a disparu, lors de la Révolution sans doute.

Néanmoins, nous nous étonnons que personne n'ait exposé de ces ampoules de plomb que les pèlerins rapportaient remplies d'eau bénite, fioles de pèlerinage dont nous avons parlé déjà, à propos de plombs historiés trouvés dans la Seine et recueillis par M. Arthur Forgeais (voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 442).

Par nous ne savons quelle suite d'événements, les vitres assez mal en ordre de l'église de la Trinité ont conservé un panneau qui est peut-

être le plus ancien spécimen de l'art du verrier en France. Il représente la Vierge glorieuse, assise dans une auréole ogivale portée par quatre anges, et tenant l'enfant Jésus assis devant elle sur ses genoux. La figure est excessivement longue, les draperies sont à plis droits et serrés, les carnations très-brunes; bref le style est sauvage plutôt que barbare. Il est probable que ce vénérable spécimen d'un art tout français date de la fin du XII^e siècle et est un produit des largesses que Jean, comte de Vendôme, fit en 1180 à l'abbaye de la Trinité[1].

ENSEIGNES DE PÈLERINAGE EN FORME DE FIOLE.

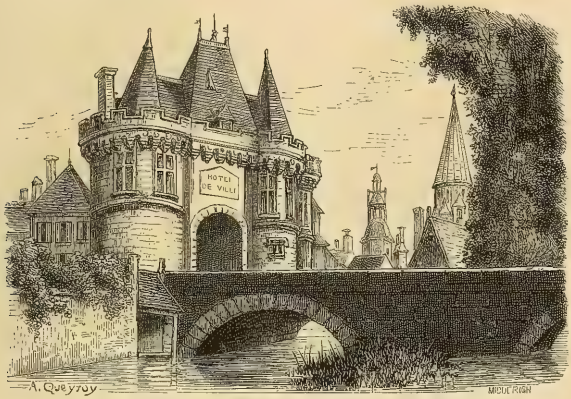
Les stalles du chœur, avec leurs miséricordes et les bas-reliefs de leurs panneaux de tête, les premières représentant des scènes de métiers et des monstres suivant l'usage, les autres des scènes de l'Écriture, sont d'excellents spécimens de l'art du hucher au XV^e siècle. Malheureusement des menuisiers ornemanistes modernes les ont complétées au moyen de dossiers à jour formant clôture.

Il faudrait citer encore de grandes statues de la fin du XII^e siècle, fort probablement, qui se dressent sur l'abaque des chapiteaux, sous les arcs-doubleaux de la croisée. C'est un exemple unique, croyons-nous, qu'explique un remaniement des voûtes. Cette partie de l'église, partout ailleurs du XV^e siècle, qui est ici de style roman, était voûtée en plein cintre, ou allait l'être. L'arc aigu arriva, et on le substitua à l'autre arc déjà commencé. Afin de dissimuler cette reprise, l'on y aura accolé des statues.

1. M. J. Gailhabaud en a donné une excellente chromolithographie dans le tome II de *l'Architecture et les arts qui en dépendent.*

Nous ne voulons point parler des monuments de Vendôme. Cette étude nous entraînerait trop loin. D'ailleurs la *Gazette des Beaux-Arts* en a parlé à propos du recueil d'eaux-fortes de M. A. Queyroy intitulé *le Vieux Vendôme.* On en saisit l'ensemble du milieu des ruines d'un château féodal aujourd'hui tout envahi par la verdure, qui est bâti sur la rive gauche du Loir, sur l'escarpement de falaises qui de ce côté-là dominent la vallée.

La ville s'étend au pied, entre deux bras du Loir, coupée presque en deux par des massifs de verdure que domine un platane immense




ANCIENNE PORTE DE VILLE, A VENDOME.

cachant presque le collége, austère construction de brique et pierre du XVII^e siècle.

A droite l'église de la Trinité, précédée à quelque distance par son haut clocher roman à flèche de pierre. Au centre, la tour de l'église détruite de Saint-Martin, qui se dresse seule aujourd'hui au milieu d'une place, avec sa coupole octogone et le campanile qui la surmonte (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, p. 194). A gauche, la tour et la flèche octogone de l'église de la Magdeleine, église à une seule et large nef du XV^e siècle, couverte d'un berceau de bois. De place en place font saillie les hauts pignons et les toits en pyramide des tourelles où monte l'escalier des anciens hôtels du XV^e et du XVI^e siècle. Enfin au premier plan, sur les bords du Loir que l'on franchit sur un pont, et parmi les arbres, s'ar-

rondissent deux grosses tours séparées par une étroite courtine où s'enfonce une arcade. De puissants encorbellements supportant les créneaux d'un chemin de ronde couronnent les murs en avant des toits aigus. Cette porte d'enceinte du XVIe siècle, agrandie et percée de fenêtres à croisée de pierre, est aujourd'hui l'Hôtel de ville.

Au delà s'étend la plaine fermée au fond par l'autre rive de la vallée que nous devons descendre pour aller en pèlerinage à la maison où est né Ronsard.

La route longe d'un côté le Loir aux eaux sombres qui coule lentement à travers les prairies au milieu des aunes et des saules, de l'autre un coteau tout planté de vignes et d'arbres fruitiers, qui, aux endroits où il se dresse en escarpements, a été creusé en carrières aujourd'hui habitées.

En un point où le passage se resserre entre la falaise et le Loir, un village bien nommé, car il s'appelle *les Roches,* est en grande partie formé d'habitations creusées dans la craie tendre.

Jadis un château féodal occupait des grottes dont la façade écroulée ne laisse plus apercevoir que les parois du fond que recouvrent encore quelques peintures. Ce qu'on en voit imite une mosaïque et semble appartenir au XIIe siècle. Ce village, qui possède une belle église du XIVe siècle, commandant un défilé, était clos jadis par une enceinte dont on retrouve encore les portes ogivales en amont et en aval.

En sortant du village des Roches, nous apprenons, sans le chercher, l'origine du refrain d'une vieille chanson. La route traverse le gué du Loir sous les murs du manoir de la Bonne-Aventure. La Bonne-Aventure était la petite maison où Antoine de Bourbon, comte de Vendôme et père de Henri IV, amenait « sa mie au gué ».

Sur l'autre rive du Loir et de la vallée qui ici s'élargit en un cirque d'assez vaste étendue, on découvre les ruines du château de Lavardin, puis plus bas celles du château de Montoire, et au fond le promontoire qu'accentue le clocher de Trôo, village qui commande un second étranglement de la vallée entre le Loir et la falaise.

Le château de Lavardin, comme tous ceux du moyen âge, est bâti sur un promontoire dont les escarpements sur les trois côtés ajoutaient leurs défenses naturelles aux murailles. Aujourd'hui c'est une ruine des plus pittoresques. Le long des éboulis du coteau bouleversé s'échelonnent les pans de murs et les tours démantelées qui laissent apercevoir la spirale des escaliers. Le sommet est couronné par le donjon éventré, dominant néanmoins encore la plaine qui s'étend sur les plateaux. Une de ses faces se dresse avec ses mâchicoulis et son chemin de ronde soutenus par deux

contre-forts immenses qui montent tout d'une venue du fond de la vallée.

Au pied de la ruine s'élève l'église, qui doit être antérieure au XIe siècle. Ni la nef ni les bas côtés n'en ont jamais été voûtés.

Plus bas encore que l'église, de l'autre côté de la route, se dessine la maison curiale, qui est du XIIe siècle, mais remaniée au XIIIe et au XIVe. Une cheminée cylindrique se dresse le long de ses pignons, percée d'ouvertures en plein cintre. Ce presbytère, puis l'église et enfin le château, séparés par une route qui monte et les cimes des noyers au feuillage sombre, forment un des ensembles les plus archéologiquement pittoresques que l'on puisse voir.

Montoire possède une belle maison de la Renaissance. C'est la demeure du paysagiste Charles Busson, qui s'est souvent inspiré des bords du Loir. De l'autre côté de la rivière, sur la même colline que le château de Lavardin, se dresse le château de Montoire, dont le donjon carré, à contre-forts peu saillants, semble, de loin, appartenir à l'architecture romane.

A ses pieds nous trouvons un souvenir de Ronsard. C'est le prieuré de Saint-Gilles, dont Charles IX lui avait donné le bénéfice.

Autour de la chapelle croissent, presque en liberté, la vigne et le chèvrefeuille au milieu d'un jardin assez négligé; mais cette chapelle est des plus intéressantes. D'abord elle est à trois absides formant la croix, disposition excessivement rare. Puis ces absides sont couvertes de peintures du XIIe siècle.

Chacune d'elles porte une grande image d'une personne divine, accompagnée d'anges ou d'apôtres. Est-ce le Christ trois fois représenté dans cette chapelle, qui aurait été consacrée à la glorification? Sont-ce les trois personnes de la Trinité représentées chacune sous la forme humaine, assise dans l'auréole, avec la tête entourée du nimbe crucifère, attributs constants de la Divinité au moyen âge?

La logique nous engagerait à adopter cette dernière opinion; quelques détails nous en éloignent; d'ailleurs il nous faudrait étudier plus attentivement que nous n'avons pu le faire ces peintures passablement mutilées et dont nous désirerions que l'on gardât le souvenir dans les portefeuilles de la Commission des monuments historiques, qui les a classées.

Dans l'abside centrale, nous voyons la figure divine portant le livre et bénissant, accompagnée de deux symboles évangéliques seulement : elle semble commander à des anges. Ce serait le Dieu créateur, le Père. Dans l'abside de gauche, la personne divine, accompagnée de l'A et de

l'Ω, étend ses deux mains d'où sortent des effluves qui se ramifient pour descendre sur la tête de chacun des douze apôtres rangés au-dessous de lui. Un saint Esprit en colombe, que nous n'avons point aperçu, planerait au sommet de la voûte. Cette figure, ainsi placée à la droite du Père, est évidemment le Fils; mais dans une action qui appartiendrait plus spécialement au saint Esprit, au jour de la Pentecôte.

Ce dernier devrait occuper l'abside de droite. Le personnage figuré ressemble beaucoup au précédent, par l'attitude des deux mains ouvertes. Les douze apôtres sont également rangés au-dessous de lui, et nous avions cru discerner des rayons partant de ses mains. Mais M. Launay, de Vendôme, qui a donné un trait de ces deux figures dans l'*Atlas des cours d'antiquité*, de M. de Caumont, nous le montre remettant *une* clef à saint Pierre. Cette figure, si elle représentait le saint Esprit sous la forme humaine, et au XII^e siècle, serait un fait fort intéressant pour l'iconographie chrétienne.

Sur l'arc-doubleau qui sépare l'abside centrale de la croisée, le Christ est encore représenté, mais sous la figure de l'agneau; sur l'arc-doubleau correspondant, qui sépare la croisée de la nef aujourd'hui réduite à ses murs en ruine que couvrent les ceps de vigne, le Christ, en buste entre l'A et l'Ω, est encore représenté séparant deux scènes empruntées à la *Psychomachie* de Prudence. Elles peuvent dater ces peintures. D'un côté la Chasteté combat la Luxure; de l'autre la Patience combat la Colère. Les deux vertus sont représentées par des chevaliers coiffés d'un casque conique — sans nasal il est vrai, — et vêtus du haubert de mailles par-dessus la cotte d'armes. Ce n'est guère qu'au XIII^e siècle que la cotte d'armes recouvre la chemise de mailles. Enfin les lettres des inscriptions appartiennent encore à l'alphabet romain.

A Trôo, il exista jadis un *castrum* romain, dit-on, que remplaça, au moyen âge, une enceinte fortifiée dont il reste encore d'importants vestiges.

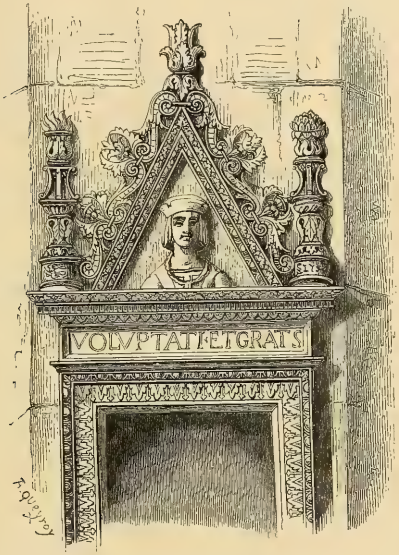
Une belle maladrerie du XIV^e siècle, édifice aujourd'hui en ruine, est longée par la route qui passe sous le village de Trôo.

Là-bas, derrière un champ de seigle,
Au pied d'un verdoyant coteau,
On aperçoit un blanc château
Situé comme un nid d'oiseau,
Et ce nid, c'est l'aire de l'aigle.

C'est par cet impromptu qu'il écrit sur l'album de M. Irvoy, l'auteur de la statue de Ronsard inaugurée la veille, que M. Prosper Blanche-

main, l'éditeur enthousiaste du poëte vendômois, salue la maison où est né le chef de la *Pléiade*.

M. Auguste Barbier, l'auteur des *Iambes*, qui nous accompagne, se plaignant que l'image lui est toujours rebelle, se contente d'étudier l'édifice avec nous et de tâcher d'interpréter les inscriptions qui en couvrent




PORTE DE LA TOURELLE DE LA POISSONNIÈRE.

les murs, tandis que M. A. Queyroy crayonne et que M. Chautard, maire de Vendôme, nous sert de guide.

L'eau-forte de M. A. Queyroy qui accompagne ces lignes nous dispense de toute description[1].

L'architecture de la Poissonnière, c'est ainsi que s'appelle ce manoir, appartient bien franchement à la Renaissance, avec quelques souvenirs

1. Voir, pour tout ce qui regarde Ronsard, l'excellent livre, rempli de faits, *la Famille de Ronsard*, que M. de Rochambeau a publié dans la « Bibliothèque elzévirienne », pour accompagner les huit volumes de l'édition du poëte, par M. P. Blanchemain.

gothiques. Comme elle était beaucoup en avance sur celles du reste de la France en ce plaisant pays de la Touraine, rien ne s'oppose que cette maison, au moment de la naissance de Pierre de Ronsard, en 1524, fût telle que nous la voyons aujourd'hui.

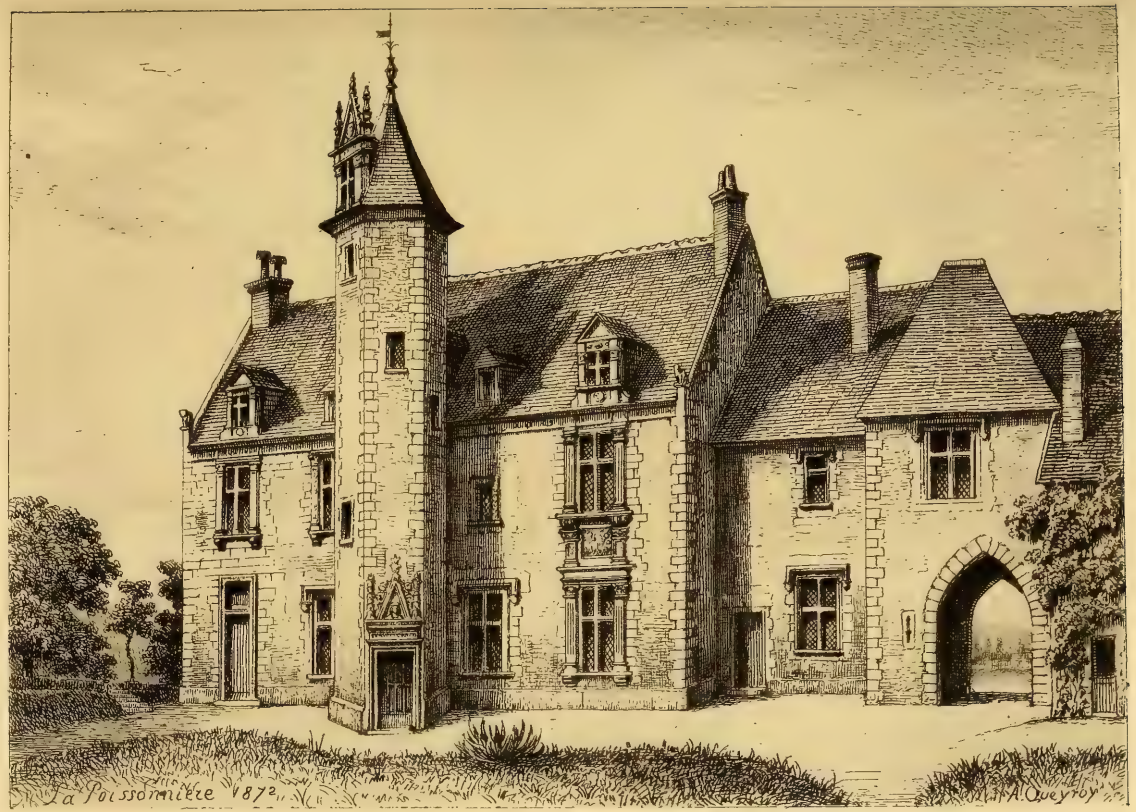
Deux magnifiques cheminées à manteau de pierre décorent deux pièces de l'intérieur. Elles portent l'L initiale de Loys de Ronsart, père du poëte, et un E, jusqu'ici inexpliqué ; les armes de la famille, « d'azur aux trois ross (ablettes) d'argent posés en fasce » ; puis un emblème qui a fait passablement errer les interprétateurs : c'est une fleur sur sa tige sortant des flammes, emblème qui demeure encore sculpté à l'intérieur dans le trumeau d'une fenêtre. On avait cru y voir une figure de la passion, platonique il est vrai, de Ronsart pour Marguerite de France qu'il a souvent chantée dans ses vers.

Mais outre que ces emblèmes sont antérieurs à la naissance du poëte, ils s'expliquent facilement par l'esprit alambiqué dont le bâtisseur de ce manoir a donné maintes preuves dans les inscriptions gravées sur le linteau des portes et des fenêtres. Cette fleur est une fleur de *ronce* qui *ard* dans les flammes. C'est un simple rébus du nom du bâtisseur, ainsi que l'a expliqué M. Anatole de Montaiglon, dont nous partageons l'avis.

Plusieurs des devises auxquelles nous venons de faire allusion sont fort belles, surtout celle-ci, qui se détache sur le manteau de la plus ornée des deux cheminées : NON FALLVNT FVTVRA MERENTEM. Une autre, que l'on trouve fréquemment répétée : AVANT-PARTIR, est restée jusqu'ici inexpliquée; mais la légende : VOLVPTATI ET GRATIIS, qui salue celui qui entre par la porte de la tourelle, indique la maison d'un épicurien.

Ce Loys de Ronsart avait la manie des inscriptions, car il en a illustré les portes des communs creusés dans la craie à droite du manoir et en retour d'équerre avec l'édifice. Un bois taillis les couvre de ses buissons. Nous ferons notre profit d'une des ces inscriptions gravée sur la porte de la cave, mais en en changeant quelque peu le sens. Nous nous dirons qu'il faut savoir s'abstenir de trop écrire, afin que l'attention de celui qui veut bien nous lire se soutienne : SUSTINE ET ABSTINE.

ALFRED DARCEL.




CHÂTEAU DE LA POISSONNIÈRE OÙ EST NÉ RONSARD.



Fcois Liénard Imp. Paris.

# INSTITUTION DE SOUTH KENSINGTON[1]

## VI.

ABLEAU DES ÉCOLES D'ART DU ROYAUME-UNI. — Chaque année le comité central d'éducation publie un tableau des écoles d'art existant en Angleterre. Celui que nous donnons est de 1870 ; nous avons substitué l'ordre chronologique à l'ordre alphabétique, afin que le lecteur puisse se rendre compte plus aisément des efforts toujours croissants de l'Angleterre pour fortifier l'enseignement artistique.

| ANNÉE de la fondation de l'école. | NOM DE LA VILLE | NOMBRE des élèves en 1870. | POPULATION en 1861. |
|---|---|---|---|
| 1842 | Birmingham | 1,108 | 295,955 |
| — | Manchester | 390 | 338,348 |
| — | York | 127 | 45,300 |
| — | Londres (Bloomsbury) | 162 | 2,803,034 |
| — | Londres (Spitalfields) | 179 | » |
| 1843 | Nottingham | 409 | 74,531 |
| — | Sheffield | 258 | 185,172 |
| 1844 | Newcastle upon Tyne | 390 | 109,291 |
| — | Coventry | 180 | 41,647 |
| 1845 | Glasgow | 1,164 | 395,503 |
| 1846 | Norwich | 168 | 74,891 |
| 1847 | Hanley | 138 | 31,953 |
| — | Leeds | 255 | 207,153 |
| — | Stoke-upon-Trent | 95 | 13,727 |
| 1848 | Paisley | 120 | 47,406 |
| 1849 | Dublin | 535 | 254,808 |
| 1850 | Cork | 228 | 101,434 |
| 1851 | Macclesfield | 113 | 36,095 |

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 251.

| ANNÉE de la fondation de l'école. | NOM DE LA VILLE | NOMBRE des élèves en 1870. | POPULATION en 1861. |
|---|---|---|---|
| 1851 | Worcester | 172 | 31,123 |
| 1852 | Limerick | 132 | 46,320 |
| — | Stourbridge | 108 | 22,958 |
| — | Waterford | 36 | 23,000 |
| 1853 | Aberdeen | 249 | 73,794 |
| — | Bristol | 290 | 154,095 |
| — | Carnarvon | 66 | 8,530 |
| — | Cheltenham | 135 | 39,590 |
| — | Chester | 92 | 31,101 |
| — | Dudley | 59 | 44,975 |
| — | Durham | 120 | 14,088 |
| — | Londres (Saint-Thomas) | 149 | 2,803,034 |
| — | Penzance | 120 | 9,414 |
| — | Swansea | 109 | 41,606 |
| — | Truro | 46 | 11,337 |
| — | Warrington | 136 | 26,431 |
| — | Newcastle-under-Line | 43 | 12,938 |
| 1854 | Andover | 70 | 5,221 |
| — | Bath | 228 | 52,528 |
| — | Carlisle | 122 | 29,436 |
| — | Carmarthen | 50 | 9,702 |
| — | Clonmell | 36 | 11,190 |
| — | Exeter | 288 | 41,769 |
| — | London (Lambeth) | 318 | 2,803,034 |
| — | — (Saint-Martin's) | 166 | » |
| — | — (Rotherhite) | 39 | » |
| — | — (South Kensington) | 895 | » |
| — | Wolverhampton | 138 | 60,858 |
| 1855 | Birkenhead | 161 | 52,587 |
| — | Liverpool (nord) | 551 | 443,874 |
| — | — (sud) | 550 | » |
| — | Southampton | 181 | 46,970 |
| 1856 | Coabrookdale | 50 | 15,662 |
| — | Dundee | 561 | 90,423 |
| — | Lancaster | 285 | 14,487 |
| — | Taunton | 118 | 15,538 |
| 1857 | Darlington | 165 | 26,409 |
| — | Stirling | 149 | 13,846 |
| — | Yarmouth | 103 | 34,810 |
| 1858 | Cambridge | 167 | 26,361 |
| — | Édimbourg (hommes) | 459 | 170,444 |
| — | — (femmes) | 225 | » |
| — | Ipswich | 186 | 37,949 |
| 1859 | Brighton | 97 | 77,693 |
| — | Devonport | 92 | 50,504 |
| — | Gloucester | 140 | 16,512 |
| — | Halifax | 123 | 37,014 |
| 1860 | Boston | 105 | 15,038 |
| — | Bridgewater | 88 | 11,320 |

| ANNÉE de la fondation de l'école. | NOM DE LA VILLE | NOMBRE des élèves en 1870. | POPULATION en 1861. |
|---|---|---|---|
| 1860 | Bronsgrove | 97 | 10,822 |
| — | Cirencester | 97 | 6,334 |
| — | Preston | 181 | 82,985 |
| — | Reading | 87 | 25,876 |
| — | Stroud | 107 | 9,090 |
| 1861 | Hull | 237 | 98,994 |
| — | Warminster | 27 | 6,500 |
| 1862 | Kidderminster | 77 | 15,398 |
| — | Londres (West London) | 479 | 2,803,034 |
| 1863 | Lincoln | 206 | 20,995 |
| — | Londres (Westminster) | 94 | 2,803,034 |
| — | Perth | 139 | 25,250 |
| — | Shrewsbury | 72 | 22,163 |
| 1864 | Devizes | 54 | 6,638 |
| — | Henley-on-Thames | 36 | 5,437 |
| — | Trowbridge | 49 | 10,487 |
| — | Weston super Mare | 64 | 8,038 |
| 1865 | Bradford | 125 | 106,218 |
| — | Bridport | 83 | 7,672 |
| — | Chippenham | 50 | 5,396 |
| — | Frome | 93 | 9,522 |
| — | Oxford | 301 | 27,561 |
| — | Inverness | 85 | 12,499 |
| — | Salisbury | 97 | 12,278 |
| — | Torquay | 174 | 16,419 |
| 1867 | Dorchester | 74 | 6,823 |
| — | Kilmarnock | 140 | 20,698 |
| 1868 | Cardiff | 87 | 43,000 |
| — | Croydon | 134 | 30,240 |
| — | Lewes | 68 | 10,116 |
| — | Londres (North London) | 108 | 2,803,034 |
| — | Wakefield | 130 | 23,150 |
| 1869 | Burslem | 126 | 33,634 |
| — | Dublin | 135 | 254,808 |
| — | Inverness | 150 | 12,499 |
| — | Leeds | 105 | 207,153 |
| — | Leith | 46 | 36,029 |
| — | Manchester | 324 | 338,346 |
| — | Sunderland | 129 | 100,000 |
| 1870 | Belfast | 247 | 120,777 |
| — | Derby | » | 43,091 |
| — | Dover | 17 | 24,970 |
| — | Keigley | 82 | 18,815 |
| — | Kendal | » | 12,029 |
| — | Leamington | » | 17,958 |
| — | Leicester | 70 | 68,052 |
| — | Portsmouth | » | 94,021 |
| — | Londres (Kings Cross) | » | 2,803,034 |
| — | Winchester | » | 14,776 |

## VII.

Circulation des modèles. — Les écoles d'art sont pourvues de modèles et d'objets d'art, originaux, moulages, copies, photographies, etc., qui constituent une collection ou musée d'étude. Cette collection reste à demeure fixe dans l'école; mais on a formé dans l'établissement central de Kensington une collection mobile, c'est-à-dire destinée à circuler dans les écoles provinciales et à y séjourner un temps déterminé selon les besoins des localités. Cette collection comprend les catégories suivantes :

I. Statues, sculptures en bois, etc.
II. Médailles (électrotypie), sceaux, etc., etc.
III. Mosaïque, marqueterie.
IV. Peintures.
V. Objets japonais.
VI. Verres peints.
VII. Émaux.
VIII. Céramique, poterie.
IX. Verres travaillés.
X. Travaux en métal (électrotypie).
XI. Montres, pendules.
XII. Joaillerie et objets en métaux précieux.
XIII. Armes, armures (électrotypie).
XIV. Mobilier.
XV. Ouvrages en cuir.
XVI. Vannerie, travail de l'osier.
XVII. Tissus.
XVIII. Reliures.

La collection mobile possède en outre un grand nombre de photographies, gravures et dessins, qui sont tout montés dans leurs cadres et constitués en séries se rattachant à une industrie spéciale. Chaque catégorie est toujours prête à partir pour le point où on veut l'envoyer; les localités desservies ont, en effet, des besoins différents, et les travaux de l'école peuvent avoir un but spécial. Ce déplacement joue un rôle important dans l'organisation de Kensington et entraîne des dépenses considérables. Les frais de circulation pour les objets d'art appliqués à l'industrie, y compris les livres, gravures, etc., sont inscrits au budget de 1871-1872 pour la somme de 8,500 livres. Cette collection mobile n'est pas destinée seulement aux écoles, elle a trait également aux expositions provinciales. Pour celles-ci, voici comment on procède : quand une ville désire organiser une exposition, elle fait appel aux producteurs, et en même temps aux amateurs et collectionneurs de la contrée. Il y a toujours un petit musée rétrospectif à côté des produits contemporains, ainsi que cela s'est vu à Paris dans les expositions organisées par l'*Union centrale*. Le comité central de Kensington n'entre pour rien dans la direction de ces expositions qui sont organisées dans la localité, seulement il contribue à leur éclat par ses envois, comble les lacunes et promène ainsi, dans la province, des modèles qui, sans cela, ne seraient connus que des habitants de Londres.

Voici la liste des localités où des envois ont eu lieu depuis 1854, avec l'indication du nombre de fois que chacune d'elles a eu recours au musée central pour son exposition.

| | Nombre de fois. | | Nombre de fois. | | Nombre de fois. |
|---|---|---|---|---|---|
| Aberdeen | 1 | Dandee | 1 | Norwich | 2 |
| Banbury | 1 | Édimbourg | 1 | Nottingham | 9 |
| Barnstaple | 1 | Exeter | 4 | Oxford | 1 |
| Belfast | 2 | Falmouth | 1 | Paisley | 1 |
| Birmingham | 10 | Glasgow | 1 | Pendleton | 1 |
| Birkenhead | 1 | Gloucester | 1 | Penzance | 1 |
| Bolton | 2 | Great-Horton | 1 | Portsmouth | 1 |
| Bradford | 1 | Halifax | 1 | Ripon | 1 |
| Bridgnorth | 1 | Hanley | 1 | Romsey | 1 |
| Bristol | 3 | Hereford | 1 | Ruthin | 1 |
| Burslem | 3 | Hull | 4 | Salford | 7 |
| Cardiff | 1 | Inverness | 1 | Salisbury | 2 |
| Carlisle | 1 | Kendal | 1 | Sheffield | 13 |
| Carnarvon | 1 | Kilmarnock | 1 | Shrewsbury | 1 |
| Cheltenham | 1 | Lancaster | 1 | Southampton | 2 |
| Chester | 2 | Leeds | 6 | Stoke-upon-Trent | 2 |
| Clonmell | 1 | Leicester | 1 | Stourbridge | 1 |
| Cork | 1 | Lewes | 1 | Taunton | 2 |
| Coventry | 1 | Limerick | 2 | Wakefield | 1 |
| Darlington | 4 | Lincoln | 2 | Walsall | 1 |
| Darwin | 1 | Liverpool | 8 | Waterford | 1 |
| Derby | 1 | Macclesfield | 1 | Wels | 1 |
| Devonport | 3 | Manchester | 5 | Wolverhampton | 3 |
| Dorchester | 1 | Metropolitan district | 6 | Worcester | 1 |
| Dublin | 6 | Newark | 1 | Yarmouth | 1 |
| Dudley | 2 | Newcastle-on-Tyne | 2 | York | 2 |

Voilà donc cent soixante-dix expositions mettant à contribution le musée central de Kensington, qui peut être considéré comme un grand dépôt d'objets d'art et de science destinés à circuler dans les provinces. Ce n'est toutefois qu'une partie des collections qui se déplace ainsi, car les objets les plus précieux, ainsi que ceux qui seraient d'un transport difficile, restent à demeure dans le musée central. Pendant plusieurs des expositions dont nous avons donné la liste l'entrée a été ouverte au public sans aucune rétribution, mais pour le plus grand nombre on a établi un droit d'entrée destiné à couvrir tout ou partie des frais. Trente-cinq d'entre elles ont présenté un excédant de recettes qui a atteint la somme de 18,300 livres.

La reproduction d'objets d'art par le moulage ou l'électrotypie et les copies de peintures anciennes figurent sur le budget de 1871-72 pour une somme de 3,000 livres; les photographies d'objets d'art, la prépa-

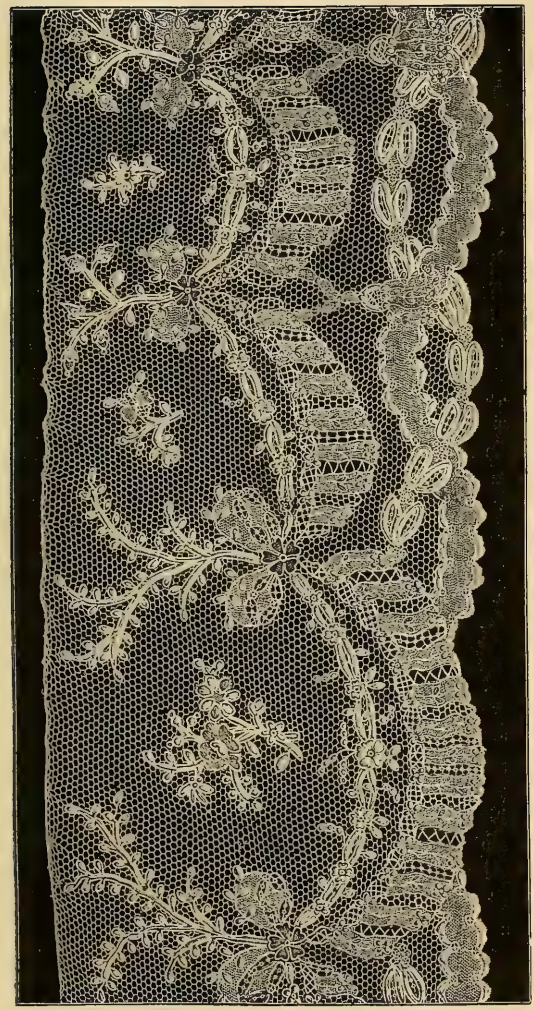
ration de chromo lithographies et les gravures, pour 1,600 livres; les bibliothèques comptent pour 2,500 livres, et les catalogues et inventaires de collections pour 2,500 livres. Tous ces objets font partie du musée mobile destiné à circuler en province.

## VIII.

Publications. — La grande école de Kensington fait exécuter, sous sa direction, un certain nombre d'ouvrages d'art qui sont ensuite publiés et vendus à son bénéfice. La plupart des éditeurs n'ont en vue que la spéculation et reculent devant les frais d'un ouvrage qui aurait, au point de vue de l'art, un très-grand intérêt, mais qui pourrait occasionner une perte d'argent, ou tout au moins ne pas donner un bénéfice suffisant. C'est pour suppléer à cette lacune et pour répondre aux besoins de l'enseignement des beaux-arts appliqués à l'industrie que l'école fait ces publications qui sont de diverse nature. Les unes sont des ouvrages de luxe qui ne sont pas accessibles à toutes les bourses, mais qui présentent un grand intérêt par la manière dont ils sont conçus. Il n'y a pas lieu de donner ici un compte rendu de ces ouvrages; néanmoins, en indiquant quelques-uns de ceux qui ont été publiés déjà ou qui sont en cours de publication, le lecteur se rendra facilement compte du but que se propose l'institution de Kensington.

La première série est celle des catalogues, parmi lesquels il faut nommer tout d'abord le *Catalogue universel des livres d'art*, formant deux gros volumes qui renferment les titres de soixante-cinq mille ouvrages. On y a compris à la fois les livres traitant de l'histoire de l'art et ceux qui contiennent des gravures se rattachant à l'art proprement dit ou aux arts appliqués à l'industrie. Depuis cette publication, qui a été commencée en 1866 et terminée en 1869, il a été fait, avec des renseignements venus de diverses contrées de l'Europe, un supplément qui ne renferme pas moins de douze mille nouveaux numéros. Le corollaire naturel de cet immense catalogue est l'*Inventaire universel des arts*, consistant en notices succinctes sur les productions de beaux-arts ou d'art ornemental qui peuvent se trouver en Europe et qui ont été exécutées avant l'année 1800. L'inventaire universel doit être fait principalement au point de vue de l'architecture ; la première partie comprend la mosaïque et les verres colorés.

Un ouvrage fort intéressant en cours de publication reproduit les principaux chefs-d'œuvre du musée central de Kensington : les gravures sont exécutées par les élèves de l'école.



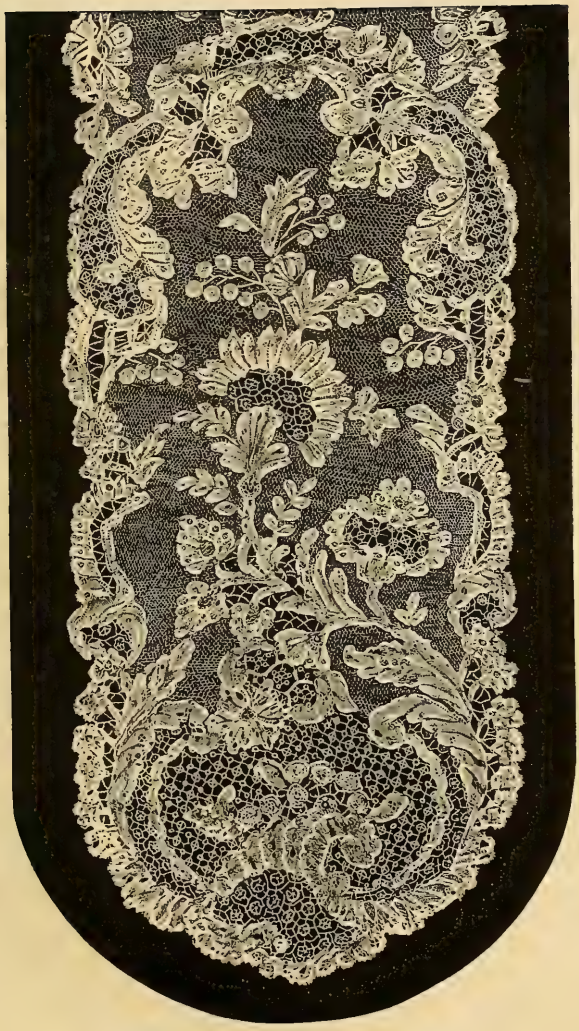
POINT D'ARGENTAN. — XVIII^e SIÈCLE.
(Musée de South Kensington.)

Après ces importants ouvrages vient toute une série de catalogues se rattachant les uns à des collections publiques et privées, les autres à une catégorie particulière d'art ou d'industrie. Plusieurs de ces catalogues contiennent des chromolithographies, par exemple celui des tissus qui est déjà en vente, celui de la majolique et celui de la verrerie qui sont en préparation ; d'autres, beaucoup plus accessibles aux petites bourses, sont simplement accompagnés de quelques gravures. Comme ces derniers sont surtout destinés à la vulgarisation, il n'est pas inutile de dire un mot sur la manière dont ils sont conçus. Prenons par exemple le catalogue des dentelles et broderies qui coûte un schelling. C'est un petit volume de 60 pages, avec 14 gravures hors texte. Il y a d'abord une petite introduction indiquant les procédés techniques, puis le corps du catalogue donnant pour chaque numéro les explications répondant aux ouvrages que possède le museum Kensington. Ces ouvrages sont classés selon les pays, de façon que le catalogue puisse contenir en tête de chaque école une petite notice historique très-courte sur les dentelles italiennes, espagnoles, belges, hollandaises, allemandes, françaises et anglaises. Enfin, le petit volume se termine par la liste des ouvrages qui ont été publiés sur la dentelle et des photographies existantes d'après les principaux modèles. Comme ces ouvrages et ces photographies se trouvent dans la bibliothèque de Kensington et dans les écoles qui en dépendent, un dessinateur ou un artisan peut trouver partout les renseignements dont il a besoin.

## IX.

Institution centrale et école normale. — Après avoir parlé des écoles provinciales qui se rattachent à South Kensington, nous devons donner quelques détails sur l'institution mère. Elle a, comme les autres, des cours pour le dessin élémentaire et des classes plus avancées; mais ce qu'elle présente de particulier, c'est son école normale supérieure.

L'école normale de South Kensington a pour but de former des professeurs des deux sexes qui puissent diriger les étudiants dans l'étude du dessin, de la peinture, de la sculpture, de la gravure, de l'architecture, et les mettre à même d'appliquer aux besoins de l'industrie l'instruction qu'ils ont reçue. Une institution de ce genre manque absolument à la France, et bien que nous possédions des professeurs d'un très-grand mérite, le public ne se rend pas exactement compte des qualités nécessaires au corps enseignant qu'il confond à tort avec les qualités nécessaires au corps militant des artistes. Nous avons pour les lettres



POINT D'ALENÇON. — XVIIIe SIÈCLE

(Musée de South Kensington.)

une école normale, et personne ne s'aviserait de donner une place de professeur dans un collége à un homme de lettres connu par ses écrits, mais n'ayant pas les diplômes requis pour l'enseignement. La littérature est un état, l'université en est un autre, et bien que nous comptions des professeurs habiles qui sont en même temps des écrivains distingués, il n'est pas démontré qu'un professeur de lettres doive nécessairement posséder un talent d'écrivain, ni qu'un écrivain de talent soit par cela seul apte à diriger une institution. Or ce qui est vrai pour les lettres l'est aussi pour les arts, et nous sommes toujours très-embarrassés lorsqu'il s'agit de savoir comment on trouvera un personnel pour les écoles de dessin, surtout pour celles dont le but est l'application des arts à l'industrie. On peut, à la vérité, s'adresser à un peintre ou à un sculpteur, mais outre qu'il est fort difficile de trouver un homme d'un talent sérieux qui consente à diriger ses efforts vers l'enseignement pratique d'une école, au lieu de consacrer son temps à produire pour son compte personnel des ouvrages qui lui rapporteront plus d'honneur et plus de profit, il est très-rare qu'un artiste sache se plier aux besoins de l'enseignement que l'on réclame de lui.

Ce qui frappe tout d'abord dans l'enseignement de Kensington, c'est son caractère éminemment éclectique. Au grand scandale de nos classiques, les professeurs font étudier à leurs élèves tous les styles indistinctement, sans qu'il soit possible d'apercevoir une préférence quelconque pour une tendance déterminée. Dans les examens prescrits pour l'obtention des certificats d'aptitude, on exige une rédaction écrite sur l'histoire de l'ornement, et des dessins sur différents styles. Comme les ouvrages exécutés par les élèves les plus habiles sont exposés publiquement dans l'école, le public est admis à juger à la fois de la force de l'étudiant et de la nature de l'enseignement. Nous avons vu, par exemple, sur une même feuille de papier plusieurs croquis représentant des spécimens d'ornement égyptien, assyrien, grec, romain, bysantin, moresque, gothique, renaissance, gothique anglais et style Élisabeth. On a souvent critiqué en France un système qui accepte tout sans marquer de préférence, mais ce que nous ne remarquons pas assez, c'est que Kensington n'est pas une école des beaux-arts destinée à former des peintres d'histoire et des statuaires, c'est une école normale, constituée pour former des professeurs capables de démontrer toutes les applications de l'art à l'industrie. Son enseignement n'a pas à se préoccuper de telle tendance de préférence à telle autre ; il doit les signaler toutes à l'attention de l'élève, et dans les sciences aussi bien que dans les arts il ne représente pas une école ou une opinion, mais il cherche sous

toutes les formes le profit que l'industrie peut tirer de l'art et de la science.

## X.

Ordre des études et certificats d'aptitude. — L'institution de South Kensington ayant pour but le développement de l'industrie nationale par l'étude des beaux-arts qui forment le goût de l'ouvrier, par l'étude des sciences qui lui enseignent les procédés de fabrication, l'instruction que l'on y reçoit porte nécessairement sur des points très-divers. Les cours sont divisés en deux grandes sections : section des sciences, section des arts. Nous n'avons pas ici à nous occuper de la science appliquée, mais pour faire comprendre la nature de cet enseignement qui marche parallèlement avec celui des arts, nous donnons le tableau des études sur lesquelles les élèves sont examinés :

I. Géométrie.
II. Construction des machines.
III. Construction des bâtiments.
IV. Architecture navale.
V. Mathématiques.
VI. Théorie de la mécanique.
VII. Applications de la mécanique.
VIII. Acoustique. — Théorie de la lumière et de la chaleur.
IX. Électricité.
X. Chimie inorganique.
XI. Chimie organique.
XII. Géologie.
XIII. Minéralogie.
XIV. Physiologie animale.
XV. Zoologie.
XVI. Anatomie et physiologie végétale.
XVII. Classification et économie botanique.
XVIII. Exploitation des mines.
XIX. Métallurgie.
XX. Navigation.
XXI. Astronomie nautique.
XXII. Vapeur.
XXIII. Géographie physique.

Quelques-uns des cours embrassent les arts aussi bien que les sciences, mais les études artistiques étant d'un caractère tout à fait spécial, nous croyons que la meilleure manière de comprendre l'ordre et la nature de l'enseignement est de voir comment s'obtiennent les certificats d'aptitude délivrés par le comité central d'éducation.

### CERTIFICATS D'APTITUDE.

Les certificats d'aptitude à l'enseignement sont divisés en plusieurs groupes qui répondent à différents modes d'examen.

PREMIER GROUPE. — DESSIN ET COULEUR (études élémentaires).

Dessin linéaire.
Géométrie.
Dessin de machines.
Détails d'architecture.
Perspective.
Dessin d'ornement (au trait), d'après le plâtre.
Dessin d'ornement (ombré), d'après le plâtre.
Dessin de feuillages (d'après nature).
Dessin de figure (au trait).
Fleurs peintes (copie).
Nature morte (copie).
Paysages (copie).
Vues de monuments (copie).

(Ces quatre exercices doivent être exécutés à l'huile, à l'eau ou à la détrempe, l'élève devant connaître les divers procédés.)

1° Les candidats doivent en outre exécuter dans un temps donné, et en présence des examinateurs, une esquisse d'après un groupe d'objets déterminés; — 2° ils doivent répondre, *par écrit*, à différentes questions sur la géométrie, la géométrie descriptive, la perspective et les éléments de construction.

(Les dames qui veulent obtenir le certificat sont dispensées des examens dans le dessin d'architecture et des machines.)

On voit que l'ornement est le point de départ de l'enseignement; la figure ne joue ici qu'un rôle tout à fait accessoire. La première fois que l'élève se trouve en contact avec la nature, c'est une feuille qu'il copie : l'étude de l'homme est réservée aux classes plus avancées. En revanche, l'élève est obligé dès ses premiers pas de connaître les éléments de la géométrie et de la perspective. On lui enseigne à comprendre la structure et l'apparence des objets, en même temps qu'on exerce son œil à les reproduire.

DEUXIÈME GROUPE. — DÉCORATION ET PEINTURE D'ORNEMENT.

Les candidats qui veulent obtenir les certificats du deuxième groupe doivent s'être munis préalablement d'un certificat du premier. Cette série a pour objet de constater l'aptitude à l'enseignement de la peinture d'ornement (enseignement élémentaire).

Paysage peint (à l'huile).
Peinture d'après un ornement moulé (détrempe).
Fleurs et nature morte (aquarelle).
Groupes et compositions (à l'huile).
Plantes et objets naturels (exécutés au point de vue de l'ornement).
Dessins d'ornements colorés.
Assortiment d'études (exécutées dans le courant de l'année d'après une classe d'objets puisés dans les collections de l'école, et assez étendue pour donner l'idée des différents styles de cette catégorie).

1° Les candidats au certificat du deuxième degré sont en outre tenus d'exécuter, dans un temps donné, une esquisse peinte d'après un groupe disposé par les examinateurs; 2° ils devront également répondre, *par écrit*, aux questions qui leur seront posées sur les principes et l'histoire de l'ornement, sur les parties techniques de l'art, sur les principes et l'histoire des styles qui caractérisent les principales écoles et sur la nomenclature botanique.

Dans ce groupe, l'élève qui est déjà familiarisé avec les éléments du dessin apprend les procédés pratiques de la coloration sous toutes ses formes, à l'eau, à l'huile, à la détrempe; il étudie les styles des différentes époques, et commence à utiliser ses études d'après des feuillages et objets naturels, en les appliquant à l'ornement.

TROISIÈME GROUPE. — PEINTURE (figure).

Cette série a pour but de déterminer l'aptitude des professeurs pour les classes de peinture appliquées à la figure humaine. Les candidats ne peuvent y aspirer que lorsqu'ils sont pourvus déjà de certificats du premier et du deuxième degré.

Dessin d'après l'antique (ombré).
Dessin d'après le modèle vivant (ombré).
Ostéologie et myologie du corps humain (dessinés dans une figure au trait d'après l'antique).
Peinture d'une figure humaine (d'après une étude peinte à l'huile).
Peinture d'une figure humaine (peinte à l'huile) d'après le modèle vivant, nu ou drapé.
Études variées d'après les styles divers de l'ornement, choisis de façon à en retracer la marche historique.
Dessin de mémoire.

Le candidat est déjà supposé connaître les éléments de l'ornement : en abordant ces nouveaux examens, il doit entrer plus intimement dans le détail et indiquer les sources où il a puisé les exemples qu'il a choisis. — Il doit en outre répondre, *par écrit,* aux questions qui lui sont posées sur l'anatomie de la figure humaine, sur les principes et les particularités qui caractérisent les différents styles dans l'histoire de l'art.

QUATRIÈME GROUPE. — SCULPTURE ORNEMENTALE.

Cette série a pour objet les certificats d'aptitude pour l'enseignement des principes de la sculpture. Les candidats doivent être pourvus d'un certificat du premier groupe.

Ornement modelé (d'après le plâtre).
Ornement modelé (d'après un dessin).
Étude de fleurs et feuillages (modelés d'après nature).
Composition d'ornements.
Plantes et objets naturels (exécutés au point de vue de l'ornement).
Détails d'ornements faits de mémoire.
Assortiment d'études (exécutées dans le courant de l'année d'après une classe d'objets puisés dans les collections de l'École, et assez étendue pour donner l'idée des différents styles de cette catégorie).

Le candidat doit en outre donner une *rédaction écrite* montrant qu'il connaît les principes de l'ornement et l'histoire des styles qui caractérisent les différentes écoles d'art.

CINQUIÈME GROUPE. — SCULPTURE (figure).

Cette série est le complément de la précédente; mais elle porte sur la figure humaine, et s'élève plus haut dans l'étude de l'art ornemental.

Le candidat doit être pourvu d'un certificat du premier groupe.

Figure d'après l'antique (dessinée).
Figure modelée ou écorchée (d'après une statue antique).
Dessin du squelette placé dans une figure au trait (d'après l'antique).
Figure d'après l'antique (ronde bosse).
Figure (d'après le modèle vivant nu ou drapé).
Études en relief (d'après des ornements de différents styles, représentant une série historique).
Dessins de mémoire.

Le candidat doit répondre, *par écrit*, aux questions sur l'anatomie humaine, et donner une *rédaction écrite* sur l'histoire des différents styles et périodes historiques de l'art ornemental.

SIXIÈME GROUPE. — INSTRUCTION TECHNIQUE.

Les certificats du sixième groupe constatent l'aptitude du candidat dans le dessin d'architecture domestique et dans les applications de l'ornement à la décoration des édifices, maisons et fabriques. Les examens portant sur différents points et s'appliquant à des choses spéciales, ils ne sont pas réglés d'après un mode uniforme comme ceux des groupes précédents. Le candidat qui veut un certificat pour le dessin d'architecture doit être muni du certificat du premier groupe et exécuter des dessins avec plans et coupes : il doit faire en présence de l'examinateur un dessin architectural sur un sujet donné, et remettre une *rédaction* écrite sur les divers modes de construction et les caractères qui distinguent les styles dans les grandes périodes historiques. Pour le certificat d'ornemaniste le candidat doit être muni des certificats des deuxième et troisième groupes (relatifs à la peinture) ou des quatrième et cinquième groupes (relatifs à la sculpture). Les exercices demandés sont du même ordre que ceux des groupes précédents, seulement ils sont plus forts.

## XI.

Visite dans les classes. — Le public est admis, une fois par semaine, à visiter les salles d'étude. Elles sont disposées dans un corps de bâtiment qui tient au musée avec lequel elles communiquent directement. Les classes d'hommes et les classes de femmes occupent le même bâtiment, mais elles sont situées à des étages différents. Les salles sont disposées le long d'un grand corridor, où sont exposés les ouvrages des élèves qui se sont le plus distingués. Il y a des salles différentes pour les élèves de différente sorte, et ces salles sont appropriées au genre de travail qu'ont à faire ces élèves. Dans celles qui sont consacrées à la peinture et au dessin, l'étude des fleurs et de l'ornement tient

sa place à côté de celle des figures et des animaux ; près d'un élève qui dessine une statue, vous en voyez un autre qui peint une rose ou un vase emprunté aux collections de l'école. Il y a une salle qui contient des armoires où les élèves trouvent tout ce dont ils peuvent avoir besoin pour agencer une composition de nature morte : armes, tissus, faïences, ivoires, etc. L'école ne présente pas les allures méthodiques d'une université, et comme chaque élève est assujetti à des examens très-variés, qu'il est destiné à enseigner des choses multiples, qu'il est tenu de connaître les procédés différents, on y rencontre beaucoup moins d'uniformité que dans nos écoles de dessin. L'un peint à l'aquarelle, un autre à l huile; celui-ci s'attache à dessiner la contexture d'une plante naturelle, celui-là a assujetti une espèce de paravent dont l'ombre se projette sur le modèle qu'il copie ; dans une salle on peint le modèle vivant, dans une autre on dessine l'antique, ailleurs on modèle en cire ou en terre glaise, etc.

Comme tous les établissements consacrés à l'étude du dessin, l'école de Kensington possède des cours de perspective. Mais, indépendamment de la démonstration orale, il y a un enseignement sur nature à l'usage des commençants. J'ai vu dans une salle divers solides posés sur une table et les élèves occupés à les dessiner. Au fond de la salle se dressait un tableau noir, sur lequel le professeur avait tracé à la craie les solides que l'élève devait représenter en indiquant la raison d'être des lignes fuyantes et les points où elles devaient aboutir. Les élèves copiaient donc leur modèle en ayant toujours sous les yeux la démonstration du professeur ; mais comme ils étaient placés à des distances différentes du modèle et qu'ils le voyaient par divers côtés, ils étaient obligés de faire par eux-mêmes sur leur dessin des applications variées de la loi perspective qui leur était enseignée, et ne pouvaient se contenter de suivre à la lettre les lignes tracées par le professeur. En partant toujours du même principe, chacun d'eux était dans la nécessité de dessiner un aspect différent. Le professeur passait dans les rangs, derrière les élèves, expliquant à chacun, sur son propre dessin, les règles qu'il avait démontrées primitivement sur le tableau.

Le cours d'anatomie des formes a lieu deux fois par an. Celui qui commence au printemps est fait de manière à pouvoir être suivi par les femmes. Les études anatomiques sont pratiquées comme en France, avec cette différence pourtant que les élèves sont tenus d'accompagner leurs dessins d'une rédaction écrite. Il est important, en effet, que l'élève prouve qu'il a bien compris les fonctions des muscles. Quant aux exercices dessinés, l'élève commence par dessiner les os en indiquant le lieu d'in-

sertion des muscles; ensuite il passe à la myologie, et quand il connaît la construction du corps et la raison d'être des formes apparentes, on le met devant une figure antique dont il dessine le trait, et il indique dans ce trait, selon ce qui lui est demandé, soit l'ostéologie d'un membre, soit la couche profonde, soit la couche apparente des muscles.

Indépendamment des cours, il existe des conférences faites sur des sujets spéciaux. En général, les relations de maître à élève sont tout à fait amicales : le maître n'est pas seulement le professeur venant à heure fixe pour voir les études, il y a des moniteurs ou élèves maîtres qui sont les camarades des élèves moins avancés et leur servent de répétiteurs. Plusieurs ont dans l'école même des ateliers où ils exécutent les commandes qui leur sont faites, et les élèves voient ainsi continuellement la pratique à côté de la théorie. L'organisation est disposée pour que les élèves trouvent, sans sortir de l'école ou du musée y attenant, tout ce qui leur est nécessaire, et il leur est loisible d'y passer la journée sans quitter l'établissement, même pour prendre leurs repas. En effet, une salle de rafraîchissements, analogue à nos buffets de chemins de fer, est installée au musée de Kensington. Des établissements analogues existent généralement dans nos expositions, mais les collections et les écoles publiques en sont dépourvues, et il semblerait même qu'il y ait là quelque chose de choquant pour nos habitudes françaises. Les Anglais se placent, pour ces sortes de choses, à un autre point de vue que nous; ils pensent que les étudiants qui iraient prendre leurs repas en dehors de l'établissement seraient entraînés par cela seul à perdre beaucoup de temps, et ils s'arrangent pour qu'on puisse se procurer les aliments nécessaires dans l'intérieur même de l'endroit consacré à l'étude. Professeurs et étudiants, employés et promeneurs, se rencontrent là pour prendre leurs repas, et c'est peut-être à cette prévoyance qu'est due la bonne tenue générale de la jeunesse qui fréquente l'école. En France, tout lieu où les jeunes gens sont appelés pour leurs études est nécessairement entouré d'une foule de restaurants et de cafés où les paresseux, sous prétexte de rafraîchissements ou de parties de billard, entraînent facilement leurs camarades. Rien d'analogue n'existe à Kensington : l'administration s'efforce de garder les élèves dans l'intérieur de l'école, et les prix modiques des objets de consommation suffisent pour les y retenir. Le buffet n'est pas comme dans nos expositions une spéculation dont profite un restaurateur en renom, il dépend de l'institution et est placé sous sa surveillance.

RENÉ MÉNARD.

*(La suite prochainement.)*

LES

# CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE

## EXPOSÉS A AMSTERDAM EN 1872

---

## I.

Avant de faire parcourir au lecteur cette magnifique exposition, je voudrais qu'il me fût permis de dire quelle est la société qui en a pris l'initiative, et aussi d'expliquer la marche que j'entends adopter, pour que cette étude soit aussi claire que possible. Je réclamerai donc un peu d'indulgence et beaucoup de patience, car je sais combien les véritables amateurs et les artistes préfèrent la description d'une œuvre de génie à toutes les considérations personnelles, quelles que puissent en être du reste la valeur et l'opportunité. Mais si le lecteur veut me prêter quelque attention, peut-être n'en aura-t-il point regret, car la première partie tout au moins de cette introduction contient beaucoup d'utiles enseignements.

Il y a une trentaine d'années, c'était en 1839, quelques artistes hollandais, jaloux d'émanciper l'art de certaines tutelles qui pesaient bien lourdement sur lui, se réunirent à Amsterdam. Il ne leur fallut pas longtemps pour s'entendre et pour tomber d'accord. La situation des artistes était fort précaire; ils devaient passer sous les fourches caudines de quelques grosamateurs qui, devenus les mécènes de la Hollande, s'étaient

constitués les arbitres du goût et les dispensateurs de la fortune. L'art pouvait-il s'accommoder d'une semblable servitude? Ils ne le pensèrent pas. Ils savaient, mieux que personne, que l'inspiration est une plante délicate qui ne peut fleurir que dans la liberté; aussi prirent-ils la résolution de l'affranchir de ces pénibles entraves, et, pour cela, fidèles à la vieille devise de leur pays : « EENDRAGT MAAKT MAGT[1] », ils s'associèrent.

Ils louèrent d'abord un très-petit local, une modeste chambre; ils y établirent le siége de leur société naissante; ils appelèrent à eux leurs collègues : cet appel fut entendu. Isolés, ils n'avaient rien pu; réunis, ils devinrent une petite puissance et commencèrent à régler les bases de leur association.

Dès lors, et grâce à cette entente, le commerce des tableaux passa entre les mains de ceux qui les produisaient; l'artiste s'adressa directement au public, et le jeune peintre put se faire connaître. Au moyen d'une légère cotisation, régulièrement versée, le membre de l'association fut débarrassé de la crainte des mauvais jours. Il put se mettre au travail avec ardeur, certain qu'alors même que la fortune lui serait rebelle il aurait toujours un peu de pain dans sa vieillesse et qu'à sa mort sa veuve et ses enfants trouveraient là une famille nouvelle qui ne les abandonnerait pas au désespoir et à la misère.

C'est le propre des œuvres vraiment nobles et utiles d'être facilement comprises; celle-là le fut. Un grand nombre d'amateurs, d'artistes, de collectionneurs, vinrent se grouper autour du noyau primordial, et bientôt la société devint florissante. Aujourd'hui elle est riche.

A la chambre modeste, étroite et mal meublée, a succédé un magnifique hôtel, véritable palais, joli temple élevé au goût du beau. Les minces cotisations ont fait place à la fortune, et la société dépose aujourd'hui ses fonds à la Banque et achète des rentes sur l'État. Le temple a été dédié à l'art et à l'amitié, et sa dédicace « ARTI ET AMICITIÆ » est devenue la devise et le nom de l'association. Au rez-de-chaussée se trouve un joli cercle où tous les jours on se réunit pour sacrifier à l'amitié; au premier étage sont de magnifiques salons, splendidement installés, éclairés par en haut; on y fait de curieuses expositions qui enrichissent l'association, forment le goût du public et réjouissent les artistes et les amateurs. N'est-ce pas une façon charmante de sacrifier à l'art?

Voilà, certes, ce que bien des gens déclaraient impossible réalisé d'une façon magistrale : les artistes faisant leurs affaires eux-mêmes, et les faisant bien; travaillant à assurer leur avenir matériel et à instruire leurs

1. L'union fait la force.

compatriotes; exposant tour à tour leurs œuvres et celles des maîtres anciens et disant au public : « Voyez et jugez. »

L'année dernière, l'association avait fait une magnifique exposition d'aquarelles ; il y en avait de toutes les époques et aussi de tous les pays; les anciens et les modernes se trouvaient côte à côte, vivaient en bonne intelligence et se faisaient valoir. Elle avait, pour cela, fouillé tous les cartons des amateurs et mis à jour une foule de merveilles qui, sans cette exposition, n'eussent jamais été connues du public. Cette année, elle a dépouillé les grandes galeries de la Hollande pour nous montrer les chefs-d'œuvre glorieux de l'ancienne école. C'est cette nouvelle exposition que, si vous voulez bien le permettre, je m'en vais vous faire parcourir.

Il nous sera à peu près impossible de suivre, dans notre promenade, une marche régulière et correcte. Dans une exposition d'œuvres modernes, on va droit aux grandes toiles, à celles qui frappent, on les décrit, passant les autres sous silence; cette manière de procéder est incontestablement la plus agréable, et pour l'auteur, et surtout pour le lecteur. Mais avec des tableaux anciens, dont beaucoup sont des chefs-d'œuvre, elle est impraticable. D'autre part, l'école hollandaise se prête moins qu'aucune autre au classement, parce qu'elle contient un grand nombre d'individualités pleines d'originalité et ayant une valeur essentiellement personnelle; en sorte qu'on ne sait guère par où commencer et, une fois qu'on est en route, par où continuer.

Dans les autres écoles, la difficulté n'est pas à beaucoup près la même; on trouve quelques grandes figures qui rayonnent de l'éclat du génie, et autour d'elles viennent se grouper une armée de disciples ou d'élèves qui peignent avec plus ou moins de talent, mais dans le même style. Dans l'école hollandaise, il n'en est pas ainsi. Chacun a son individualité distincte et facilement reconnaissable, chacun a son caractère original ou ses nuances personnelles; et c'est cette forte originalité, qui donne à l'école hollandaise ce privilége unique au monde, d'avoir produit une vingtaine d'artistes parfaits dans ce qu'ils sont.

Cependant comme il faut, dans tous les travaux de la nature de celui que je commence, observer un ordre régulier, j'adopterai la classification qui, avec l'école hollandaise, a le mieux réussi jusqu'à présent; je grouperai les maîtres par genre, en ayant soin toutefois, et pour éviter tout désordre, de décrire tous les numéros que chaque peintre possède au catalogue, lorsque son nom se trouvera sous ma plume, sans me préoccuper si les tableaux que je décris sortent du genre indiqué dans mon classement.

Ainsi je commencerai par les peintres d'histoire, et cette classe comprendra aussi les peintres de portraits; car les portraits sont de vrais documents historiques, et tels grands tableaux de Van der Helst, de Govert Flinck et de Bol sont à la fois des collections de portraits et de véritables tableaux d'histoire. En second lieu, nous parlerons des peintres d'intérieur, comprenant dans cette catégorie les tableaux de chevalet où les personnages ont une certaine importance. Puis viendront les paysagistes avec les animaliers, et les peintres de marines, avec ceux d'architecture. Après la nature vivante, nous aurons la nature morte avec les fleurs et les fruits. Et enfin, si, au cours de nos descriptions, je n'ai pu m'occuper des tableaux religieux, je terminerai par là, quoique, à parler franc, il n'y en ait guère, dans toute l'exposition, qu'on puisse ranger dans cette catégorie, tant l'école hollandaise a traité cette partie de l'art avec une exubérante fantaisie.

Une chose que je tiens à signaler avant d'entrer en matière, c'est une absence presque complète de nudités. Il n'y en a guère qu'une demi-douzaine, et encore en y comprenant des tableaux qui pourraient être rangés parmi les tableaux religieux; et ils sont tous si petits, si cachés, qu'ils semblent tout honteux de se trouver là.

Cette remarque, dans une exposition dont les tableaux sont presque entièrement tirés des collections particulières, a son importance. Elle prouve que les Hollandais n'aimaient pas le nu; non pas par décence, ni par pudeur, car certaines figures simplement décolletées et certaines petites scènes gaillardes sont mille fois plus indécentes que la nudité; mais pour des causes esthétiques qu'il serait trop long d'analyser ici et qui tiennent au climat, au tempérament, aux habitudes et aux mœurs. Par contre, sur trois cents tableaux il y a près de cent portraits, ce qui montre combien les anciens Hollandais aimaient fort à se faire *pourtraicturer*. C'est cet amour immodéré du portrait qui les amena à inventer cette *peinture civique*, qui leur est demeurée un art absolument personnel.

Le reste des tableaux est à peu près exactement distribué entre les scènes d'intérieur, et les paysages avec les natures mortes.

Au cours de cette promenade, je m'appliquerai à décrire plus spécialement les œuvres appartenant aux collections particulières, parce que ce sont celles qu'il est le plus difficile de revoir, une fois l'exposition finie. Celles qui font partie des collections publiques, ou sont la propriété des municipalités, sont plus facilement accessibles aux amateurs qui ont le ferme désir de les contempler. De plus, ces dernières ayant moins de chances d'être exposées à changer de propriétaires, il importe moins

d'avoir sur elles des détails qui puissent servir un jour à en fixer l'authenticité.

Les rédacteurs du catalogue disent dans leur préface qu'ils dégagent leur responsabilité des attributions faites par les amateurs, et qu'ils les laissent absolument à la charge de ces derniers. Je comprends, tout en le déplorant, les raisons qui ont obligé la commission à agir ainsi, car je sais mieux que personne qu'il est beaucoup d'amateurs qui ne se sont point encore rendu compte qu'un tableau trouve sa valeur en lui-même, et nullement dans le nom sous lequel il plaît à la fantaisie de son propriétaire de le produire. Mais il eût été préférable que la commission se montrât plus sévère, parce que le public est toujours tenté de juger et de classer les tableaux par analogie, et c'est manquer le but d'une exposition, qui est d'instruire le public, que de laisser des confusions regrettables s'opérer dans son esprit.

Au cours de cette étude, je relèverai donc les attributions qui me paraîtraient trop choquantes, surtout celles qui regardent les maîtres et qui, par conséquent, intéressent davantage l'histoire de l'art. Pour les autres, elles sont d'une importance secondaire, car le tableau, ainsi que je viens de le dire, tire sa valeur de ses qualités et non de son attribution.

A ce propos, qu'il me soit permis de faire une remarque : c'est que, dans l'école hollandaise plus que dans aucune autre, il a existé une foule de peintres excellents dont on ignore aujourd'hui les œuvres et même les noms. Les tableaux de ces peintres ont été classés sous d'autres noms et attribués à d'autres artistes dont ils étaient les sectateurs ou les élèves, et aujourd'hui la part exacte de chacun est à peu près impossible à déterminer. Chaque jour on découvre des individualités nouvelles, parfaitement ignorées jusque-là, et des signatures dont on ne soupçonnait même pas l'existence; mais pour certains tableaux dont la signature a été effacée dans un but facile à comprendre, la trace de leur auteur est probablement à jamais perdue. Au reste, l'exposition qui nous occupe fournira trois ou quatre preuves de ce que j'avance.

Le lecteur me pardonnera de ne pas le fatiguer de détails biographiques, ni de dates, et d'être très-sobre d'esthétique. Rien n'est plus aisé que de faire parade d'érudition avec des guides aussi sûrs que les Smith, les Descamps, les Reynolds, les Bürger et tant d'autres excellents auteurs où l'on peut puiser à pleines mains; mais ce n'est point ainsi que je comprends la critique d'art. Le devoir du critique est avant tout de se placer à un point de vue personnel et de décrire ses sensations.

Le propre de la peinture, et ce qui fait sa force en tant qu'art, c'est

qu'elle concentre dans un seul effet toutes les idées de l'artiste; les autres arts, la littérature, la poésie, la musique, les délayent et les dispersent; aussi le musicien et le poëte sont-ils obligés, pour produire leur maximum d'effet, de créer des gammes ascendantes de sentiment et de tension d'esprit, alors que le peintre n'a besoin que de montrer son tableau. Mais c'est aussi ce qui fait la faiblesse de la peinture et la rend l'art le plus difficile à comprendre, parce que le spectateur, n'étant pas amené progressivement par l'artiste aux sensations convenables, éprouve avec plus de difficulté et saisit moins facilement la pensée du peintre.

Pour bien comprendre un tableau, il faut pouvoir faire abstraction du milieu dans lequel on se trouve, il faut s'isoler de ce qui est autour de soi. Se transporter par un effort de la pensée à l'époque où il a été peint, vivre pendant quelques minutes de la vie du peintre, penser avec ses idées, se placer à son point de vue, accepter jusqu'à ses préjugés; alors le tableau se transforme, il prend des proportions qu'il n'a pas pour le vulgaire et devient la source de jouissances intimes qui sont le côté précieux et inéluctable de l'art.

Tout le monde a-t-il la possibilité de faire cela? Je ne le crois pas. L'instruction artistique a toujours été trop négligée pour que les facultés générales aient pu se développer au point de rendre l'art compréhensible pour la foule; aussi voyons-nous bien souvent le public porter toute son attention sur des choses sans valeur, et passer froid et inattentif à côté des chefs-d'œuvre. Le rôle du critique est donc, selon moi, de rendre, dans la mesure de ses forces, les grandes pages de l'art intelligibles pour le plus grand nombre, en initiant ceux qui veulent bien le lire aux sensations qu'il a ressenties.

Quelqu'un a dit : « L'art, c'est la nature vue à travers un tempérament. » Rien n'est plus juste; et l'on pourrait dire, par analogie, que la critique d'une exposition comme celle qui nous occupe doit être « la peinture vue au travers d'une intelligence. » Il reste à savoir si l'intelligence en question raisonne bien et si elle voit juste. C'est un point à débattre avec le lecteur; mais le premier devoir, quand on s'occupe d'art, c'est de s'abandonner à ses sensations, de ne point raisonner avec des systèmes ou des partis pris, et d'apporter dans son jugement la sincérité et l'indépendance.

Je n'ai pas du reste la prétention de faire ici la leçon à qui que ce soit. Une société intelligente, aidée par de riches et généreux collectionneurs, ouvre une exposition unique au monde. J'ai eu le bonheur de me trouver là et de prendre quelques notes; je crois ces notes capables

d'initier ceux qui n'ont pas eu la chance de voir toutes ces merveilles aux joies que j'ai ressenties, et d'aider ceux qui les ont vues à s'en souvenir. Voilà pourquoi je soumets ces notes au bienveillant lecteur, simplement et comme elles ont été écrites, les lui offrant pour ce qu'elles valent, le priant surtout de ne pas s'en surfaire la valeur, dans la crainte de s'exposer à des mécomptes.

## II.

### LES PEINTRES D'HISTOIRE ET DE PORTRAITS, LES ÉLÈVES DE REMBRANDT.

Dès qu'on parle de cette école hollandaise, si nombreuse, si complète, si variée, le premier nom qui se présente à l'esprit est celui de Rembrandt; car il semble que le génie de ce maître soit la personnification la plus complète et l'expression la plus haute de cette école, qui possède avant tout le mérite d'être absolument originale.

Et du reste c'est de toute justice : Rembrandt n'a-t-il pas abordé tous les genres et n'a-t-il pas excellé dans chacun d'eux; n'est-il pas le réaliste le plus complet et l'idéaliste le plus étrange qu'on connaisse? Délicat et soigné quand il voulait l'être; volontaire, brutal même, quand il se laissait emporter par son imagination, il est cependant resté toujours lui-même, et dans toutes ses œuvres, qu'elles aient quatorze pieds de large, comme la *Ronde de nuit*, ou un pied six pouces, comme le *Siméon au temple*, son génie conserve une telle originalité, qu'on ne peut le confondre avec aucun autre.

Il est à l'exposition d'Arti représenté par cinq tableaux de qualités différentes, mais dont trois au moins sont de véritables merveilles.

Le premier, celui qui saisit tout d'abord, est un magnifique portrait de femme appartenant au chevalier Van Weede van Dijkveld. Il mesure 1 mètre 06 centimètres de hauteur, sur 80 centimètres de largeur; il est daté de 1639.

Ce tableau a, comme beaucoup d'autres, sa petite légende. La sienne du reste est fort simple; elle consiste à être demeuré, pendant plus de deux siècles, parfaitement oublié et ignoré dans une hospitalière maison d'Utrecht, pour être ensuite découvert et classé parmi les chefs-d'œuvre d'un grand maître. Récemment mis au jour, ce tableau est donc à peine connu et cependant, quand on le voit accroché dans cette exposition, au milieu de toutes ces belles choses, captivant, malgré tout, l'attention du visiteur, l'obligeant à venir contempler ses doux reflets, le retenant une

fois qu'il est là, on se demande comment il a pu rester si longtemps ignoré, car il semble qu'il devait illuminer la maison qui l'abritait des éclatants rayons d'une œuvre de génie.

Sur un fond représentant une manière de portique, et plongé dans l'ombre, se détache une femme de grandeur naturelle et vue jusqu'aux genoux; un *Kniestuk*, comme on dit en hollandais. Le jour, qui vient de face et un peu d'en haut, laisse la figure et la collerette blanche s'enlever en pleine lumière sur le fond brun foncé. La figure est tournée de face; le bras droit tombe le long de la jupe; la main gauche, appuyée sur une espèce de balustrade, retient un éventail orné d'une dentelle verdâtre. La robe est noire avec des crevés gris aux manches; le corsage ainsi que la ceinture et le devant de la robe sont agrémentés de broderies métalliques, à reflet d'acier, qui font une épaisse saillie. Une guimpe et un grand col bordés de guipure couvrent la gorge, les épaules et le haut de la manche, qui, retroussée au-dessus du poignet par une large manchette également bordée de guipure, laisse voir la naissance du bras orné, ainsi que le col, d'une double rangée de perles. — Tel est le premier aspect de cette œuvre magistrale.

La figure de cette jeune femme n'est, à proprement parler, ni belle, ni même très-jolie; ses yeux sont un peu trop à fleur de tête et la forme de son nez manque peut-être d'élégance, mais l'ensemble de la physionomie a quelque chose qui attire et captive. Une fois qu'on l'a vue, on ne peut l'oublier et on veut la revoir; elle a le charme. Ses grands yeux vous regardent et son regard vous pénètre; l'expression de sa physionomie est indicible, et rappelle, vaguement et dans d'autres données, la *Joconde* de Léonard. On sent que sa bouche ne peut rester longtemps muette; elle ne va pas parler, mais elle va sourire et c'est ce sourire qu'on attend, sans pouvoir la quitter des yeux.

Tout est sobre, tout est sage dans ce merveilleux tableau, dont l'exécution est aussi soignée que celle de la *Leçon d'anatomie*. La lumière est d'une diaphanéité admirable, elle se joue dans les cheveux, traverse la guimpe qui la tamise, pour arriver à une carnation transparente, à travers laquelle on sent la vie circuler. Merveille de vérité et de sentiment, ce tableau a toute la sérénité d'un chef-d'œuvre; c'est un de ces actes de génie devant lesquels on ne peut qu'admirer et se taire.

Si ce tableau est peu connu, il n'en est pas de même de celui dont nous allons parler, car tous ceux qui ont visité l'admirable collection de M. J.-P. Six, à Amsterdam, se souviennent de ce noble bourgmestre qui, le manteau jeté sur l'épaule, le chapeau sur la tête, achève de se ganter et s'apprête à sortir. Heureux bourgmestre Six, c'est pour lui, plus que

pour qui que ce soit au monde, qu'on peut dire que « l'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux ». Car il suffisait de ce tableau pour le faire passer à la postérité, si Rembrandt ne s'était chargé de l'immortaliser par cette admirable gravure qui le représente lisant, près d'une fenêtre, un papier dont le reflet éclaire son visage.

Œuvre magistrale, faite à grands traits, largement brossée et tout à fait dans la manière des *Syndics*, ce tableau est l'un des plus solides chefs-d'œuvre de Rembrandt et aussi l'un des plus intéressants.

Quelle vie! quelle vigueur dans ce front ombragé par le vaste chapeau, dans ce regard qui vous fixe. Il semble que, le gant mis, le bourgmestre va sortir de son cadre et venir vous rejoindre; on sent qu'il va se mouvoir, agir, et on voudrait le garder devant soi dans la même attitude.

La main droite, le gant de la main gauche, ainsi que la manchette, ne sont qu'ébauchés, mais chacun des tons appliqués est si bien dans sa valeur, chaque coup de brosse est si bien à sa place, qu'à dix pas cette main paraît aussi achevée, aussi finie que le reste du tableau. On s'est souvent demandé si c'était une particularité voulue que cette main inachevée, ou si c'était simplement que le tableau n'avait pas été terminé. On a même discuté sans chance de s'entendre, car ceux qui pouvaient résoudre la difficulté sont morts depuis deux siècles; mais il est probable qu'il se sera passé là quelque chose d'analogue à ce qui arriva à Van Dyck, à propos du portrait de Snijders; l'effet aura été si saisissant, que le modèle et le peintre se seront déclarés satisfaits et auront dit d'un commun accord : « N'y touchons plus. »

En pendant au portrait du bourgmestre se trouve celui de sa mère, Anna Wijmer, veuve de Jean Six; tableau qui appartient à la même galerie.

Madame Six est vue de trois quarts, assise dans un fauteuil à court dossier; la figure, tournée de face, regarde le spectateur avec un petit clignement d'yeux, comme éblouie par le trop grand jour. Elle est vêtue de noir, avec une large fraise blanche et des manchettes tuyautées; un petit bonnet blanc serre sa tempe et cache presque ses cheveux relevés à la chinoise. La collerette et la figure s'enlèvent en pleine lumière sur le fond brun et sont éblouissantes de clarté. Le front est d'un modelé admirable. La vie circule dans cette belle physionomie tranquille, placide sans être froide, un peu commune, sans être vulgaire. Son teint rose et fleuri exprime la joie et la santé, et son sourire aimable, sa pose simple, nous racontent l'existence d'une bonne mère de famille, d'une excellente maîtresse de maison.

Le ton de cette peinture s'est conservé d'une fraîcheur admirable; seules, les mains ont un peu verdi et pris une teinte bizarre qu'on ne peut s'expliquer que par des dessous qui ont repoussé : chose probable, car le peintre, ayant changé la pose du bras droit et modifié un peu celle de la main gauche, a été obligé de repeindre des tons clairs sur des tons bruns foncés.

Ce magnifique tableau est daté de 1641; Rembrandt avait par conséquent trente-trois ans.

Le catalogue mentionne, outre ces trois merveilles qui sont les perles de l'exposition, deux autres tableaux attribués au même peintre, et qui sont d'une bien moindre qualité.

C'est d'abord une ébauche très-lumineuse, quoique peinte presque en grisaille, qui représente *Jésus lavant les pieds de ses disciples.* Ce petit tableau, qui ne mesure que 60 centimètres sur 46, a, malgré ses proportions réduites, une assez grande tournure. Deux apôtres inclinés et plongés dans l'ombre sont au premier plan et servent de repoussoir à Jésus qui, placé immédiatement derrière eux, apparaît dans une gloire éblouissante de lumière. Quelques disciples l'entourent et sont illuminés par son rayonnement; au fond, dans l'ombre, apparaît une grande figure largement drapée. Cette excellente ébauche, d'une pâte solide et d'une touche magistrale, appartient au cabinet de M. W. Gruyter, d'Amsterdam.

Enfin sous le n° 322 est inscrit un petit panneau représentant un gentilhomme à longs cheveux et drapé de rouge. La tête violemment tournée est fortement éclairée d'en haut. Malgré une signature magnifique ce tableau m'est fort suspect, et je dirai presque à cause de cette trop belle signature. Car Rembrandt, dont je ne retrouve ici ni le faire, ni la touche, n'avait pas coutume de signer, ni surtout de dater aussi pompeusement des œuvres d'aussi mince importance.

De Rembrandt à Frans Hals la transition est facile; s'il est deux peintres qui aient ensemble une sérieuse analogie, ce sont ces deux maîtres; avec cette différence, toutefois, que le premier est de beaucoup le plus complet et qu'il n'a pas été sans influence sur le talent du second.

Frans Hals est, au dire du livret, représenté à l'exposition par six tableaux, et par huit, si l'on compte en outre deux petits portraits qui ne sont point catalogués. Sur ces huit tableaux, il y en a quatre qui sont certainement du maître; pour les autres, dont deux ne manquent pas de qualité, je serais bien embarrassé de dire à propos de quoi on les a attribués à Frans Hals.

Occupons-nous des quatre premiers, qui sont les nos 83, 88 et les deux petits panneaux non catalogués ; pour les autres, j'en parlerai tout à l'heure.

Le n° 83 est décrit au livret de la façon suivante : « Hille Bobbe de Haarlem, poissonnière bien connue, et souvent représentée par le peintre; elle se trouve devant un étal chargé de toutes sortes de poissons, près d'elle, un jeune drôle fume, en tenant un verre de bière (*Bierkan*) à la main. »

Cette Hille Bobbe a été, ainsi que le dit le livret, bien souvent représentée par Frans Hals, et l'on ne s'explique guère l'enthousiasme que pouvait lui inspirer une aussi repoussante physionomie. C'est elle au reste que représente l'excellente eau-forte de M. Jacquemart, qui se trouve dans son *Musée de New-York*. Étant données cette gravure, que chacun connaît, et la longue mention du catalogue, il n'est guère besoin de décrire la scène; je me bornerai donc à compléter le livret. Au premier plan, l'étal, surchargé de poissons de toutes sortes, est d'une grande vérité d'aspect; derrière cet étal, une horrible vieille, vêtue de noir avec une collerette et un bonnet blancs, je ne dis pas propres, est rendue furieuse par un vilain garçon qui lui souffle dans la figure la fumée de sa pipe. Tout cela violemment traité avec une solidité, un parti pris et une vigueur extraordinaires, avec des oppositions de clair et d'obscur et des ombres poussées au noir. Somme toute, c'est un tableau curieux plutôt qu'agréable, surtout intéressant. Il est signé du monogramme du peintre, et appartient à la galerie du baron Van Reede van Oudtshoorn.

Puisque je présente d'abord au lecteur les tableaux bien authentiques, je veux lui décrire le n° 88, petit portrait d'homme, qui ne mesure que 33 centimètres sur 45, mais qui, dans un fort petit cadre, est un fort grand tableau.

Le brave petit homme qu'il représente est vu à mi-corps, solidement campé sur sa cuisse droite et le poing sur la hanche. De sa main gauche, qui tient ses gants, il relève son manteau. Il se penche légèrement en arrière, comme s'il voulait mieux fixer ceux qui le regardent. Non pas qu'il soit provocateur ou méchant, le gaillard est trop plein de vie et de santé pour vouloir braver qui que ce soit au monde. Mais il s'intéresse à ceux qui viennent le voir et ne craint les regards de qui que ce soit.

Impossible de se figurer quelque chose de plus vivant et de mieux peint que ce petit tableau. Largement traité, trop largement peut-être, car c'est presque une ébauche, il réalise, comme le petit panneau de la

galerie Van Brienen, cet étrange phénomène « de faire paraître plus grandes que nature des figurines d'une proportion réduite [1]. »

Après ce petit chef-d'œuvre, il me faut parler de deux autres merveilles, plus petites encore, mais qui sont d'un mérite presque égal. Ce sont les deux panneaux minuscules non catalogués. Ils sont de forme ovale et n'ont guère plus de dix centimètres de haut sur sept ou huit centimètres de large. Mais, malgré leur petite taille, il est difficile de rien voir de plus solidement et de plus largement touché. C'est tout à fait de la grande et même de la très-grande peinture. Ce sont deux portraits, un homme et une femme, deux portraits magnifiques, celui de l'homme surtout; car malheureusement celui de la femme se trouve un peu gâté par une main placée en évidence et qui est traitée d'une façon roide et dure, qui jure avec le reste.

Ces deux petits tableaux font aussi bien connaître le génie de Frans Hals, que de très-grandes toiles. Comme dans ses grandes compositions, on retrouve là son faire, son animation, sa vie, en un mot toutes ses qualités.

Les n^os^ 85 et 86, tous deux empruntés au cabinet de M. Van der Kellen, d'Amsterdam, sont deux grands portraits ayant 1 mètre 10 centimètres de haut et représentant un cavalier d'environ cinquante ans et une vieille dame, tous deux de grandeur naturelle, vus jusqu'aux genoux et se faisant pendant. L'un et l'autre de noir vêtus ont la figure calme et le maintien réservé. L'homme tient dans sa main droite une canne, et dans sa main gauche, relevée à hauteur du coude, de longs gants à la Crispin; son visage est calme et fier, son attitude simple et digne; mais tout aussi simples et dignes sont le maintien et le visage de la vieille dame. Tout en elle est empreint de cette tranquillité sereine qui fait du déclin de la vie « le soir d'un beau jour ».

Peut-être est-ce le mari et la femme, quoiqu'elle paraisse plus âgée que lui; peut-être le fils et la mère. En tout cas, il existe entre eux une analogie de sentiment qui fait croire qu'ils ont longtemps vécu l'un auprès de l'autre.

Ces deux tableaux sont largement dessinés; la peinture en est simplement traitée, tranquille d'aspect, sobre d'expression; c'est de la grande peinture, mais elle n'est pas de Frans Hals. Pas plus que le n° 84, lequel n'est pas non plus, comme le prétend le catalogue, le portrait de Van Heythuisen. Il faut n'avoir vu ni le portrait de l'ancienne galerie Van

1. W. Bürger, *Musées de Hollande*. — L'heureux possesseur de ce petit chef-d'œuvre est le baron van Pallandt, de La Haye.

Brienen, qui est (je crois) aujourd'hui entre les mains de M. de Rothschild, ni le petit portrait du musée de Bruxelles, pour vouloir reconnaître, dans cet affreux bonhomme, la physionomie[1] si aimable et si spirituelle de Willem van Heythuisen.

Quant au dernier des tableaux, le n° 87, c'est une esquisse, une ébauche très-lâchée et fort peu intéressante, que le lecteur me permettra de négliger.

Toutes les œuvres de Frans Hals que possède l'exposition, ou celles qui lui sont attribuées, sont empruntées aux collections privées; il n'en est pas de même pour Van der Helst qui, lui au contraire, n'est représenté à l'exposition que par des œuvres appartenant aux collections publiques ou à des établissements de bienfaisance.

Il a là trois grandes et belles compositions, dont deux sont la propriété de la commune d'Amsterdam et la troisième du Wale Weeshuis (Orphelinat Wallon) de la même ville. Je ne décrirai pas les deux premières, tous les amateurs qui ont visité Amsterdam ayant pu les voir à l'Hôtel de ville. Du reste, une description de ces deux *Regentenstuk* n'ajouterait rien à ce qu'on sait de l'immense talent du peintre. Ce sont deux beaux tableaux noblement et largement traités. Le coloris en est ferme, la pâte en est solide, et les six personnages du n° 94, aussi bien que les sept du n° 95, ont cette liberté d'attitude, cette vérité d'expression, qui caractérisent Van der Helst.

Le troisième est moins connu des amateurs, et c'est cependant un des plus extraordinaires qu'on puisse voir. Il ne compte que quatre personnages, anciens régents de l'Orphelinat.

Les quatre régents sont groupés autour d'une table, trois assis, le quatrième debout derrière les autres; tous quatre s'adressent à un public imaginaire et paraissent fort affairés; leurs visages, entourés de grandes collerettes blanches et couverts de vastes chapeaux noirs, s'enlèvent sur un fond gris vert. Ces quatre physionomies expressives, vivantes, sont peintes avec une vigueur vraiment surprenante et en dehors des habitudes plus calmes, plus tempérées, si je puis m'exprimer ainsi, qui sont le propre de Van der Helst.

La vigueur de coloris, la force d'expression, sont telles dans cet étrange tableau, que le premier mouvement qu'on ressent en le voyant

1. Ce petit tableau est une mauvaise copie du petit portrait qui fait partie de la collection de M. Double, et dont la *Gazette* a donné une excellente reproduction. Si je me montre si sévère pour lui, c'est que le mauvais copiste, qui s'en est rendu coupable, n'a même pas respecté la ressemblance du modèle.

est de douter de son authenticité; le talent du peintre se présente en effet sous un jour tout nouveau, mais le nom de Bartholomeus Van der Helst, écrit en toutes lettres et signé en pleine pâte, est là pour certifier l'origine de cette belle composition. Du reste ce tableau, commandé au peintre par l'Orphelinat, n'est jamais sorti de l'établissement; il offre donc, par ce seul fait, toutes les garanties désirables.

Ce que j'aurais vivement souhaité, c'est qu'en dehors de ces belles et vastes compositions la commission de l'exposition eût pu découvrir et soumettre au public, quelques œuvres moins connues, quelques-uns de ces beaux portraits, comme il doit s'en cacher encore dans les grandes familles. Les œuvres de Van den Helst sont loin d'avoir toutes été cataloguées, et ce n'est que par les expositions et les ventes qu'on peut espérer d'arriver à les connaître.

En pendant au dernier tableau de Van der Helst se trouve exposée une belle composition de Van den Tempel, qui appartient également au Wale Weeshuis. Elle représente aussi quatre régents de ce même établissement. C'est presque une bonne fortune que de voir un Van den Tempel de cette importance. En Hollande, où on devrait trouver beaucoup de ses œuvres, il n'est guère connu que par les portraits du musée Van der Hoop et de Rotterdam, portraits qui sont loin d'être aussi remarquables que cette magnifique peinture, qui justifie, dans une certaine mesure, l'opinion émise par M. Viardot que la plupart des Van den Tempel sont aujourd'hui classés dans les galeries sous le nom de Van den Helst.

Quoi qu'il en soit, il est impossible de voir dans Van der Helst lui-même une peinture plus solide ni meilleure, d'une couleur plus belle, ni d'un modelé plus exact.

HENRY HAVARD.

*(La suite prochainement.)*

# L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

## D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792[1]).

---

### SUITE DES LETTRES DE VIEN.

22 juillet 1778.

C'est toujours avec peine que je viens à bout de faire terminer les ouvrages que les pensionnaires doivent vous envoyer tous les ans. Je ne sçai si la crainte qu'ils peuvent avoir que leurs ouvrages ne soyent pas assez bien pour mériter les encouragements de l'Académie les retient... C'est de la plus grande nécessité, Monsieur, que vous teniez toujours avec fermeté à l'exécution de cet établissement, qui ne peut produire que de très-bons effets pour l'avancement des arts. Il seroit égallement nécessaire qu'après cet envoy vous voulussiez bien fixer le tems que vous désirez que leurs ouvrages vous parviennent, et me donner ordre que ceux qui ne l'auroient point fait seroient privés de l'argent qui leur revient pour un quartier, ou tout ce que vous jugerez à propos d'ordonner. Il faudroit priver aussi les pensionnaires peintres de la gratification du voyage, lorsqu'ils n'auront point fait avant leur départ une

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 128, 344, 462; t. II, p. 62, 171, 270, 352; t. IV, p. 267; t. V, p. 173 et t. VI, p. 155.

copie pour le Roy. En général, personne n'aime à copier, si ce n'est pour de l'argent [1].

Je suis parvenu à les engager tous à apprendre la perspective. Une occasion favorable s'est présentée, et j'en ai proffité. Un jeune homme, peintre d'architecture, qui a beaucoup de talent, nommé Coste, dont le père a esté directeur de l'Académie de Marseille, a quité Paris, où il gagnoit raisonnablement, et, avec les petites épargnes qu'il a peu faire, s'est déterminé de passer deux ou trois ans dans ce païs. Les progrès qu'il a fait depuis neuf mois étonnent les artistes. Ce même M. Coste, qui est devenu l'ami de tous les pensionnaires, à qui il montre trois fois par semaine la perspective, lorsqu'à la fin du jour ils sont tous rentrés, désireroit, Monsieur, que vous voulussiez bien lui accorder à l'Académie la chambre qui va devenir vacante par le départ du s^r Vallery Chrétien, dont M. Hurtier vous aura sûrement informé.

14 octobre 1778.

Les quatre ou cinq jours d'exposition que les ouvrages des pensionnaires ont eu ont attiré une grande quantité d'artistes à l'Académie, outre la visite de S. E. M^gr le cardinal de Bernis, qui a estée suivie de plusieurs seigneurs et amateurs. Les élèves et le directeur en ont reçu des compliments. Je ne sçaurois prendre plus de peine que je fais à leur avancement. Je souhaite, Monsieur, que vous en soyez content, ainsi que l'Académie. On a pris toutes les précautions pour garantir ces ouvrages des mains des Anglois [2].

24 août 1779.

Le s^r David, qui m'avoit demandé de faire le voiage de Naples pour reposer sa tête, qu'il avoit trop fatiguée par l'envie de se surpasser dans la figure qu'il doit envoyer cette année, est arrivé depuis quatre jours, en bonne santé. Mais, depuis son arrivée, je ne puis vous dissimuler, Mon-

1. Il fut ordonné à chaque élève d'envoyer tous les ans une copie de grand maître et un ouvrage original, pour la fin de juin au plus tard. « J'insiste fortement, dit d'Angiviller, sur l'exactitude à faire des copies; c'est pour le bien des jeunes gens. Les Coizevaux, les Bouchardon, les Coustou ont fait des copies plus belles que les originaux mêmes, s'il est possible; le *petit Faune* en est la preuve. » (17 août.)

2. Les ouvrages des peintres Le Monnier, Peyron, David, Renaud, Bonvoisin, furent trouvés assez bons par l'Académie de Paris. On loua chez David la facilité, l'abondance, la couleur, tout en l'engageant à modérer et à concentrer son génie. Les études des sculpteurs étaient au-dessous du médiocre; les projets de palais envoyés par les architectes Renard, Crucy, Lemoine, valaient mieux. En somme, il y avait progrès sur l'année précédente. (Jugements des 5 et 26 avril 1779.)

sieur, que, malgré la bonne envie qu'il a de répondre à l'opinion avantageuse qu'on peut avoir de lui, je m'apperçois que sa tête n'est pas dans un état de tranquilité propre à lui faire faire quelque chose de satisfaisant. Il recommencera à travailler de nouveau le lendemain de saint Louis. Je tâche à l'encourager et à le calmer du mieux qu'il m'est possible; mais, si cette mélancolie lui duroit, je serois le premier à lui conseiller de retourner en France [1].

Le s^r Suzanne, sculpteur, qui avoit fini sa figure, déterminé autant par amitié pour son camarade que pour se distraire lui-même, m'avoit demandé à faire le même voiage. J'y consentis, non sans leur représenter qu'ils partoient dans un tems critique, suivant l'opinion générale que l'on a ici, que l'air des marais Pontins, qu'on est obligé de passer pour aller à Naples, est quelquefois préjudiciable à la santé. Le mauvais air prétendu ne leur a rien fait; mais une transpiration arrêtée par les différentes courses qu'ils ont fait aux environs a occasionné au s^r Suzanne une fièvre qui le retient à Naples. Le médecin de M. l'ambassadeur en a le plus grand soin [2]...

Le s^r Peiron [3], qui doit finir son tems cette année, a éprouvé depuis plus d'un an une maladie dartreuse qui le tient au régime. Cette maladie l'a empêché de travailler à la copie qu'il doit faire pour le Roi : il se propose de passer à Rome quatre mois, à ses frais, pour s'acquiter de

1. David, trop fameux pour qu'il soit besoin de le désigner autrement, avait été nommé pensionnaire le 31 août 1775. Ce passage fait allusion à un chagrin d'amour qui le minait, comme le donne à entendre une lettre de Pierre à d'Angiviller, jointe à celle-ci et datée du 3 septembre : « Nous avons eu des camarades de pension qui étoient mariés à Paris, ainsi que le directeur à Rome en étoit informé, et l'on fermoit les yeux. La jouissance avoit amorti un sentiment que M. David doit porter à l'excès, ainsi que tous ses accessoires. » Et dans une autre lettre adressée à Vien, Pierre ajoute : « Je suis bien mortifié d'apprendre l'état d'anéantissement où se trouve le pauvre David, que nous aimons tous. Je ne puis me prêter à un dégoût vague de la part d'un homme aussi avancé et aussi caressé que lui, et je n'ay pu me refuser à l'idée qu'il l'aura sacrifiée d'abord par un premier enthousiasme de voir l'Italie et de se perfectionner... Ou il périra après avoir été miné par une mélancolie prolongée, ou il courra les risques d'essuyer de ces explosions, que les âmes fortes éprouvent lorsqu'elles sont contrariées. Nous avons affaire à un homme franc, honnête, mais en même tems d'une chaleur qui exige des ménagements. »

2. François-Marc Suzanne, né à Paris en 1751, était entré à l'Académie en 1778. Sa maladie se prolongea encore un an, au bout duquel on fut obligé de le renvoyer en France : Vien lui prêta 300 livres pour le voyage, outre son viatique. Suzanne demanda la continuation de sa pension à Paris; mais cette faveur, sans précédent, lui fut refusée. (30 juin 1780.)

3. Pierre Peyron, d'Aix, arrivé avec David.

cette obligation; il désireroit, Monsieur, que vous voulussiez bien lui accorder pendant ce tems-là la grâce de jouir de la chambre du sr Després, qui est vacante. Cette grâce le feroit également jouir de la facilité de dessiner journellement à l'Académie. C'est un jeune artiste méritant à tous égards; sa conduite est irréprochable.

1er septembre 1779.

Dans ma précédente lettre, j'ai eu l'honneur de vous écrire que la tête du sr David, depuis son retour de Naples, n'estoit pas mieux que lorsqu'il y avoit esté. Pour me faire voir sa bonne volonté à remplir vos intentions, il a recommancé de nouveau à peindre une académie. Son début m'avoit fait le plus grand plaisir : mais sa tête, hors d'état d'apprécier ce qu'il fesoit, regardoit mes applaudissements comme un encouragement donné à un malade qui est à l'extrémité; de manière que le lendemain je me rendis dans son attelier, et je le trouvai totalement découragé, au point que je fus obligé de lui dire qu'il ne faloit plus qu'il pensât à terminer cette académie, que j'aurois l'honneur de vous informer de sa situation. Je n'ai pas cru, Monsieur, devoir lui faire part dans ce moment de la grâce que vous lui aviez accordée, le voyant décidé de retourner en France [1]... Je serois fâché que la trop grande sensibilité qui l'affecte, et qui enveloppe les idées qu'il a naturellement eu toujours faciles, puissent faire naître sur son compte des sentiments désavantageux. C'est mon élève; depuis son enfance, j'ai eu pour lui des atentions qui n'ont pas été ignorées des personnes qui prenoient le plus d'intérest à son sort. Si vous le jugiez à propos, Monsieur, quoique vous disposassiez autrement de cette prolongation, j'imagine que votre bonne volonté pour lui sera toujours la même.

13 octobre 1779.

Par votre lettre, Monsieur, où vous me faites l'honneur de me demander deux grands tableaux pour Sa Majesté, j'ai veu avec plaisir que, dans les deux sujets que vous me proposiez, celui de *Briséis* estoit justement celui que j'avois choisi de faire pour moi, avant que de savoir vos

1. Une prolongation d'un an venait d'être accordée à David et à Peyron sans qu'ils l'eussent demandée, parce qu'il n'y avait pas eu de grand prix de peinture décerné cette année-là et qu'on ne trouvait que deux architectes à envoyer à Rome. Bonvoisin et Labussière obtinrent la même prolongation (8 septembre 1779). David seul, comme on le voit, n'était pas disposé à profiter de cette faveur; mais les soins et les encouragements que Vien lui prodigua calmèrent son exaltation, et il accepta avec reconnaissance. (22 septembre.)

intentions [1]. L'esquisse et toutes les études en sont faites, même la toile; mais je serai obligé de la faire élargir, pour trouver par ce moyen la grandeur suffisante de traiter le *Départ de Priam pour se rendre au camp des Grecs*, qui me paroît aussi très-beau et susceptible de beaucoup de richesse. Quoique les mesures des grands tableaux du Roi qui estoient au sallon fussent de treize pieds de long sur dix de haut, j'imagine, Monsieur, que sur la longueur vous voudrez bien me laisser le maître. Je n'imagine pas avoir besoin de toute cette grandeur. D'ailleurs, je ne serois pas bien aise que la longueur de la toile pût m'empêcher de jouir des vérités de la nature, très-nécessaires pour de pareils ouvrages, et sans laquelle je ne voudrois rien entreprendre.

8 décembre 1779.

M. d'Agincourt est arrivé à Rome depuis quelques jours; il m'a remis votre lettre, en date du 16 octobre il y a un an. Vous devez être plus que persuadé, Monsieur, que je le préviendrai sur tout ce qui pourra lui estre utile et agréable de ma part pendant le séjour qu'il fera à Rome [2]. Il passe presque toutes ses soirées à l'Académie; il a grand plaisir de s'entretenir de vous, Monsieur; il regarde l'époque de votre place comme la plus favorable aux arts en France, puisque vous voulez bien vous occuper de l'histoire, qui estoit la partie négligée, et j'ose dire abandonnée, quoiqu'elle soit le fondement de la peinture. Il a veu les ouvrages que les pensionnaires ont fait, pour vous estre envoyés, avec satisfaction; il n'a pas peu s'empêcher de dire à M. le cardinal de Bernis, qui pense comme lui à cet égard, qu'il lui paroissoit que mon zèle à seconder vos intentions avoit produit un changement dans les études des pensionnaires qu'on ne pouvoit ignorer : les Romains sont obligés d'en convenir. M. Pierre et moi avions prêché depuis longtems une doctrine qui à peine estoit écoutée, et ceux des jeunes gens qui estoient faits pour en proffiter estoient entraînés par le torrent des jeunes artistes qui ne s'occupoient qu'à suivre le penchant qu'ils avoient pour les choses frivoles, bien plus faciles à faire que les études sérieuses du vrai beau, qui est le but où le peintre d'histoire doit désirer d'arriver. Je crois le moment de l'émula-

1. Le grand succès des tableaux de Vien au Salon de l'année précédente avait engagé d'Angiviller à lui commander deux nouvelles toiles. Les sujets proposés au peintre furent le *Départ de Priam* et la *Remise de Briséis aux envoyés d'Agamemnon, dans la tente d'Achille;* leur explication, écrite de la main de Pierre, fait supposer que l'idée première est due à cet artiste. (20 et 27 septembre 1779.)

2. Seroux d'Agincourt, devenu de financier antiquaire, se fixa à Rome cette année-là et n'en bougea presque plus.

tion arrivé : c'est vous, Monsieur, qui l'avez fait naître, et c'est à nous à seconder vos veues par nos soins et par l'exemple.

J'ai trouvé M. d'Agincourt fort maigri : il a fait dans la plus grande partie de l'Italie des recherches très-satisfaisantes sur le renouvellement des arts; mais ces recherches, faites, j'ose dire, avec passion, l'ont fatigué... L'exposition des ouvrages des pensionnaires a esté veue favorablement par les seigneurs romains et les artistes. M. le cardinal de Bernis, qui aime les arts, a veu avec plaisir cette troisième exposition ; il a même esté surpris de voir des ouvrages de cette jeunesse se soutenir, pour la couleur, avec les copies d'après les grands maîtres qu'ils avoient également exposées. Le s^r Peiron avoit un tableau qu'il a fait pour M. l'abbé de Bernis, représentant *Bélisaire recevant l'hospitalité d'un puissant qui avoit servi sous lui*, qui lui a fait beaucoup d'honneur.

19 janvier 1780.

J'ai l'honneur de vous faire mes sincères remerciements, ainsi que ceux de ma femme, sur le logement que vous avez bien voulu m'accorder [à Paris] : c'est une obligation que je joindrai à toutes celles que je vous ai, qui ne finiront qu'avec moi... Le s^r Peyron, à qui j'ai témoigné, Monsieur, l'envie que vous aviez de voir un dessein du tableau de *Bélisaire* qu'il a fait pour M. l'abbé de Bernis, m'a dit qu'il avoit prié M. Watelet, il y a un an, de vous offrir le dessein arresté de cette composition, qu'il avoit envoyé à l'Académie. Depuis ce tems-là il n'a pas eu réponse à ce sujet; il a l'honneur de vous l'offrir de nouveau.

## IX. LETTRES DE LAGRENÉE.

19 décembre 1781.

Grâce à Dieu, je n'ai pas encore eu d'occasion d'user de rigueur envers les pensionnaires; quand ils m'obligeront, par leur indocilité, à changer ma manière d'être (ce que j'espère qui ne m'arrivera pas), vous pouvez être assuré que j'emploierai la fermeté que vous me recommandez. Je sçais que, dans le nombre des pensionnaires, il y en a qui ont déplu à M. Vien; mais les torts qu'ils peuvent avoir eu de son temps ne peuvent influer sur moi pour les traiter avec une fermeté qu'ils n'ont point encore méritée. Je les traite avec douceur, je ne m'en cache pas, mais non avec une familiarité qui ne conviendroit pas de ma part, et dont ils pourroient abuser. Ils n'entrent jamais chez moi sans être annoncés, à moins que le soir, le matin, quand ils me viennent prier de voir leur ouvrage. Ils ne

paroissent les soirs après leur souper que vêtus décemment, et je me lève quand il entre un pensionnaire, comme si c'étoit un gentilhomme françois que l'on annonce. Enfin, soit qu'ils entrent, soit qu'ils prennent congé de la compagnie, ils ne saluent qu'avec un très-profond respect. Il est vrai que dans le courant de la conversation je les traite amicalement : nous rions, nous disputons même sur les arts; il arrive qu'ils me contrarient quelquefois, mais c'est toujours d'une manière respectueuse. Ainsi, si je puis, par la douceur, faire ce que d'autres n'ont pu par la sévérité, ne vaut-il pas mieux pour mon repos, pour le leur, et même pour le vôtre, Monsieur le comte, les persuader au lieu de leur ordonner, les encourager dans des talents si difficiles, au lieu de les décourager par des ordres rigoureux? On ne commande point au talent, vous le savez mieux que moi; on ne peut pas dire à quelqu'un : Je veux que tu peignes tout à l'heure d'après nature, ou : Je veux que tu composes un sujet, s'il n'est disposé à le faire. Moi-même, Monsieur le comte, dans le courant de mes études et le long de ma carrière, combien de fois, ne pouvant réussir à ce que je voulois, ay-je jetté ma palette, ne voulant plus peindre faute de pouvoir vaincre une difficulté, passant plusieurs jours triste et mélancolique, essayant en vain de ranimer en moi le talent qui m'abandonnoit, au point de ne pas pouvoir seulement dessiner un œil. Si dans de pareils moments on étoit venu de la part du Roy m'ordonner de travailler (je suis bien doux, puisque j'en reçois aujourd'hui des reproches), mais celui-là auroit eu ma vie ou j'aurois eu la sienne. Ces découragements arrivent assez souvent, surtout aux peintres; informez-vous, je vous prie, Monsieur le comte, si je dis vrai ou faux. Pour bien peindre, il faut le vouloir, il faut se bien porter, il faut être épris, il faut avoir le cœur tranquille et en paix, et c'est ce que je veux leur procurer[1].

27 février 1782.

Si mes réflexions sur la peinture, qui n'ont été que de vous à moi, vous ont alarmé, ne craignez rien, Monsieur le comte, je ne suis point attaché à mon opinion, et je ne ferai jamais que ce que vous m'ordonnerez de faire. Élève de M. Carle Vanloo depuis l'âge de quinze ans jusqu'au

1. Lagrenée fait suivre sa lettre de nouvelles variations sur le même thème. Pierre, qui, en sa qualité de premier peintre du roi, prenait part à toute cette correspondance, a écrit en marge : « Toutes ces réflexions sont des lieux communs dont feu M. Vanloo et ses consorts étourdissoient et étourdissent les gens qui ont le plus de sens, et dont les élèves se sont infatués pour être des petits sots, quoy que la pluspart sachent à peine lire et écrire. » D'Angiviller écrivit dans le même sens à Lagrenée, en lui disant qu'une indépendance complète ne pouvait convenir qu'aux génies mûrs.

moment de mon départ pour l'Italie, et ensuite sous la direction de M. de Troye, à Rome, j'ay cru apercevoir en eux les principes qui m'ont déterminé à vous écrire en conséquence. Peut-être ces principes, bons en ce tems, ne le sont plus actuellement, vu le changement des mœurs : d'autres tems, d'autres soins. C'est à votre pénétration et à votre choix que je me voue, et je vous en donne ma parole d'honneur. J'ai lu aux pensionnaires la lettre que vous m'avez ordonné de leur lire ; ils attendent avec docilité ces nouveaux règlemens, et, comme ils ne peuvent qu'être utiles à leur avancement, je me ferai toujours un devoir essentiel de les leur faire pratiquer[1]...

Pour moi, ce n'est que depuis trois semaines que j'ai saisi le tems de me livrer à ma chère peinture, que j'ai été forcé d'abandonner depuis le commencement du Salon, que j'ai décoré avant de partir. J'ai peint une *Charité* pour Son Éminence, qui à toute force m'a fait accepter une superbe boëte. Voilà mon premier ouvrage à Rome ; on en a paru content. J'aurois désiré débuter par quelque morceau plus grand ; c'est en vous, Monsieur le comte, que j'espère à ce sujet.

24 avril 1782.

Pour vous faire part de ce qui se passe actuellement à l'Académie, j'ai l'honneur de vous dire que le s^r Giroust[2] a ébauché la copie qu'il fait pour le Roy d'après le tableau de la *Sainte Pétronille* du Guerchin, dont je suis très-content. Si ce jeune homme la finit avec autant de chaleur qu'il l'a commencée, ce que j'espère, vous aurez une très bonne copie d'un des plus beaux tableaux de Rome, et dont je n'ai point d'idée qu'il y ait de copie en France. Il se dispose aussi à faire l'académie d'après nature ordonnée par les règlemens, ainsi que les autres pensionnaires, tant peintres que sculpteurs, excepté le s^r Peyron, qui a entrepris de finir deux tableaux avant de partir. Pour parvenir à lever les plans de Caprarole, que le s^r Lanoy[3] vous a demandé [de faire], comme ce palais appartient au roy de Naples et que son ambassadeur est absent de Rome, j'ai eu recours au secrétaire d'ambassade, à qui j'ai demandé la permission, ce qu'il m'a promis d'obtenir de sa cour. D'abord qu'il m'aura envoié la permission, le s^r Lanoy partira.

8 mai 1782.

« Mon devoir me prescrit de vous témoigner mon étonnement sur ce que, dans une académie qui fait tant d'honneur à la France, devenue la

1. Ces règlements ont passé sous les yeux du lecteur.
2. Antoine-Théodore Giroult, pensionnaire depuis 1778.
3. François-Jacques de Launois, architecte, arrivé en 1779.

pépinière qui répand des artistes dans toute l'Europe, il n'y ait point, je ne dis pas une bibliothèque, mais pas un seul livre pour y chercher des sujets. De mon tems j'en parlay à M. Natoire, qui ne m'écouta pas. Je prends donc la liberté de vous en parler, Monsieur le comte; vous qui avez extrêmement à cœur le progrès des arts, procurez-nous, je vous prie, petit à petit, les livres indispensables aux peintres. Vous savez mieux que moi que la peinture et la sculpture tirent leurs productions de l'histoire et des poëtes; or, si les pensionnaires ne sont point à portée de trouver ces livres sous la main pour cultiver et nourrir leur génie, leur génie, vide de pensées, n'engendrera que des sujets rebattus, au lieu de sujets neufs, dont l'histoire est inépuisable. Je sçais que les tems peu favorables aux dépenses extraordinaires sont des raisons avec lesquelles on peut me clore la bouche d'un seul mot. Cependant j'ose vous représenter, Monsieur le comte, que l'on pourrait commencer par quelques livres de la première utilité [1].

26 juin 1782.

Les peintres, les sculpteurs et les architectes travaillent tous vigoureusement à leur morceau, que j'ai vu et que je revois de tems en tems, et je puis vous assurer, Monsieur le comte, que les peines qu'ils se donnent ne seront point infructueuses. Le sr Giroust a fini sa copie d'après la *Sainte Pétronille* du Guerchin; le coup d'éperon qu'il a reçu en copiant ce tableau me persuade fortement qu'il partira de là pour se montrer d'une manière jusqu'à présent inattendue. Le sr Lamarie [2] a fini son académie modelée d'après nature, et travaille actuellement à ache-

1. Pierre ne fut pas très-favorable à cette proposition; il observa que cette bibliothèque serait bien vite dissipée, que de son temps, en 1735, il y avait seulement à l'Académie de Rome « une vieille *Bible* et une vieille *Fleur des Saints* de Ribaneira, deux in-folio plus déchirés que salis par la lecture, » et que les élèves désireux de s'instruire ne manquaient jamais de facilités pour le faire (27 juin). Toutefois Lagrenée, ayant trouvé un petit fonds de livres d'occasion, obtint l'autorisation de l'acquérir pour l'usage des élèves, et bientôt la bibliothèque de l'Académie se composa de 77 volumes, comprenant Diodore de Sicile, Plutarque, Virgile, Homère, Quinte-Curce, Horace, Anacréon, les *Annales* de Tacite. la *Pharsale* de Lucain, les *Lettres* de Pline le Jeune, les *Annales romaines,* le *Voyage du jeune Cyrus, Télémaque,* les *Révolutions romaines,* la *Henriade,* la *Jérusalem délivrée,* l'*Histoire des Grecs* par Temple, les *Incas,* l'*Histoire d'Angleterre,* l'*Art des anciens* par Winckelman, les *Révolutions de Suède,* les *Révolutions de Portugal,* les *Révolutions de Russie,* la *Vie de Charles XII,* la *Vie de Christine, reine de Suède,* les *Caractères* de Théophraste, un *Dictionnaire de la Fable,* un *Abrégé de la Fable,* un *Dictionnaire des hommes illustres,* des *Anecdotes des beaux-arts,* et les *Satires* de Juvénal. (Catalogue envoyé en 1785.)

2. Jacques Lamarie, sculpteur, arrivé en 1778.

ver sa copie en marbre de l'*Apolline* pour le Roy. Le sr Bacari [1] est occupé à finir son académie d'après nature, et ensuite commencera sa copie en marbre, pour le Roy, du *Joueur de disque* qui est au muséum du Vatican, et que le Pape, à la sollicitation de M. le cardinal de Bernis, a permis que l'on moulât. Il y a un bloc de marbre dans la cour de l'Académie qui servira pour cette figure; mais pour la copie du philosophe Zénon, que le sr De Seine [2] doit exécuter pour le Roy, j'en ai fait venir un... Le nommé Lesueur, sculpteur, le dernier arrivé [3], donne les plus grandes espérances; sa figure d'académie est très-bien. Le sr Périn, peintre [4], fait une copie de *Saint Sébastien* dont je suis fort content.

17 juillet 1782.

Vous me faites la grâce de me donner le choix d'un sujet pour le tableau du Roy. Il est très-certain que je ferai mieux celui de l'*Amitié qui vient consoller la Vieillesse de l'abandon de l'Amour et des Grâces* qu'un autre sujet. Pourquoi? Parce que je sens que, n'étant plus jeune, l'amitié seule peut me dédommager de la perte des plaisirs de la jeunesse, que ce sujet est un tableau qui m'appartient, et que je le vois avant d'être fait; au lieu que celui que je serai obligé de faire d'après un autre se peindra mal dans ma tête, et encore plus mal sur la toille. Quand j'étais jeune et que l'on me laissoit le choix du sujet, celui qui m'avoit commandé le tableau y gagnoit toujours. Quoi qu'il en soit, Monsieur le comte, si le sujet ne vous plaît pas, je ferai toujours mon possible pour réussir à celui qu'il vous plaira m'ordonner, en m'en envoiant la mesure.

12 février 1783.

Le sr Vernet est triste et maigrit. Je crains que le climat de Rome ne lui soit pas avantageux. Il travaille; mais les vapeurs auxquelles il est sujet, même dans Paris, luy ôtent l'ardeur, et par conséquent la réussite de ce qu'il entreprend. Il se comporte d'ailleurs très-bien; il est doux, honnête et fait de son mieux [5].

Mon grand tableau est ébauché; je suis après en faire les études peintes d'après nature. C'est tout ce que je pourrai faire, en travaillant avec la plus grande assiduité, de l'envoier pour le Sallon; il ne faut pas

1. Louis-Antoine Baccari, sculpteur, entré en 1780.
2. Louis-Pierre de Seine, sculpteur, né en 1750, entré également en 1780.
3. Jacques-Philippe Le Sueur, pensionnaire depuis la fin de l'année précédente.
4. Jean-Charles-Nicaise Perrin, nommé le 31 août 1780.
5. Le jeune Carle Vernet, qui était à l'Académie depuis la fin de 1782, revint en France au mois de mai suivant.

même, pour y parvenir, qu'il me survienne la plus légère indisposition, car je me suis taillé une rude besogne.

3 septembre 1783.

Le sr Pointeau, sculpteur, élève de M. Bridan, dont vous me fîtes l'honneur de me parler dans une de vos dernières lettres [1], est arrivé à Rome en bonne santé, mais sans un sol, les cent écus que M. son père lui donna pour faire son voyage lui ayant à peine suffi pour sa route. Sans reproche, le voiant dans cet état, je lui ay avancé quelques louis pour vivre, en attendant que son père luy en envoie. J'ai écrit à M. son père que les 600 livres qu'il comptait lui envoyer par année ne suffisoient pas pour vivre, s'entretenir et étudier; cela auroit peut-être pu suffire il y a trente ans, mais actuellement cela est impossible.

L'exposition des pensionnaires en peinture, sculpture et architecture a du succès. Le jeune Taraval s'y distingue; mais sa santé m'inquiète : je crains que des progrès trop rapides pour son âge n'aient altéré ses facultés [2].

A. LECOY DE LA MARCHE.

(*La fin prochainement.*)

1. Pointeau, fils d'un écuyer de la bouche de la reine, venait d'être envoyé à l'Académie comme externe, en même temps que Jean Rondelet, architecte, employé à la construction de Sainte-Geneviève. (30 juin 1783.)

2. Jean-Gustave Taraval, élève de son oncle Hugues Taraval, et pensionnaire depuis le 8 septembre 1782.

# LES EXPOSITIONS DE LONDRES

## I.

Le système d'expositions que l'Angleterre a adopté dans les dernières années présente, ce nous semble, une importance qui n'a pas encore été suffisamment comprise sur le continent. Il équivaut à la victoire définitive de l'intérêt national sur l'égoïsme des collectionneurs, à l'expropriation, pour cause d'utilité publique, des trésors jusqu'ici accaparés par quelques favoris de la fortune ; il consacre en même temps la théorie de l'éclectisme, poussée jusqu'à l'indifférentisme, ainsi que la promiscuité des genres et des styles. Persuadé que le génie de notre époque est critique bien plus que créateur, et trop enclin à suivre le courant, le gouvernement anglais ne s'occupe plus que de rechercher, de réunir, d'entasser modèles sur modèles. Chaque année les collections particulières du Royaume-Uni sont mises en coupe réglée et défilent tour à tour devant la population de Londres, soit dans les salons d'hiver de la Royal Academy, soit dans les salles de prêts de South Kensington. Mais ce travail n'est rien en comparaison de celui auquel se livre l'administration pour concentrer à Londres les originaux ou les reproductions des chefs-d'œuvre de toutes les parties de l'univers, pour y condenser tout ce qui peut ranimer une tradition éteinte, fortifier un goût naissant, ouvrir des voies inconnues, pour faire de la métropole du vaste empire britannique le musée par excellence de tous les pays et de tous les temps, et de chaque citoyen anglais un abrégé de tous les arts et un homme de tous les peuples, *epitome omnium artium et homo omnium populorum,* selon l'expression de Bossuet. Telle est l'énergie de ses efforts qu'aujourd'hui,

à la place de ces spectacles éblouissants, mais uniques et isolés, tels que les Expositions de 1851 et de 1862, elle a réussi à provoquer et à organiser un mouvement régulier, continu et général, à établir un contact permanent entre la foule et les artistes passés ou présents. On dirait une machine colossale dont les engrenages saisissent impitoyablement tous les objets grands et petits pour les faire passer par des filières déterminées et pour ne les rendre qu'après en avoir extrait « la substantifique mouelle ». Encore quelques années de ce labeur, et il aura été donné à une seule génération de contempler et d'approfondir dans tous ses détails l'œuvre immense des siècles qui l'ont précédée. Le triomphe de la « vulgarisation » sera complet. Le moment n'est pas venu encore de rechercher si ce déplacement d'œuvres enlevées à leur milieu naturel et isolées dans quelque vitrine peut servir à épurer le goût, à développer le sentiment de l'harmonie. Nous ne nous demanderons pas non plus si la vue de tant de monuments hétérogènes n'étouffera pas le peu d'originalité et de force productive qui nous reste encore. Notre rôle se borne à constater que le gouvernement anglais a rempli de la manière la plus brillante la tâche qu'il s'est proposée, et que, selon les points de vue, il a définitivement clos la période de l'art considéré comme produit de l'imagination, ou inauguré une ère nouvelle.

L'Exposition internationale est le centre autour duquel gravitent chaque été les vingt et quelques expositions de Londres. Son programme est connu de nos lecteurs; il a été trop bien analysé et apprécié ici même par M. René Ménard, pour que j'aie besoin d'y revenir. Qu'il me suffise de dire que ses sages prescriptions ont reçu une atteinte fort grave; éludées, violées sur une foule de points, elles menacent de faire place à une anarchie complète. Les étrangers surtout, à commencer par nos compatriotes, ont secoué tout joug et refusé toute contrainte. Leurs envois, souvent brillants, plus souvent encore inégaux, appartiennent à toutes les branches de l'art industriel, excepté précisément à celles qui sont désignées pour le concours de cette année. Quel que soit l'éclat des faïences, des bronzes, des meubles, dont ils enrichissent l'exposition, ils ne nous en voudront pas de ne pas commencer par eux et de nous occuper en premier lieu et avant tout des ouvrages qui, d'accord avec le programme, forment des groupes compactes et réellement instructifs, c'est-à-dire des instruments de musique, des bijoux et des produits de l'art typographique.

Par l'union des deux arts auxquels ils empruntent leur existence, les

instruments de musique méritent d'occuper le rang le plus distingué et de figurer en tête de cette revue. Il est donné à peu de branches de l'activité humaine de tirer un égal parti de ressources aussi différentes que le sont celles de la plastique et de la musique, de concilier dans une mesure aussi parfaite la beauté des lignes et l'harmonie du son. Entre la littérature d'un côté, l'architecture, la sculpture ou la peinture de l'autre, les relations, souvent fort agréables, ne sont rien moins qu'intimes; leur alliance procède plutôt du caprice ou du besoin de luxe que d'une loi de la nature. L'illustration des livres en est une preuve suffisante. La peinture et la sculpture ont rarement l'occasion de travailler à un but commun. Dans le chant enfin, et surtout dans l'opéra qui en est l'expression la plus brillante, la poésie est d'ordinaire sacrifiée à la musique, à tel point que le compositeur éclipse complétement le librettiste. Cherchez d'autres combinaisons encore, vous n'en trouverez guère où le problème soit résolu avec autant d'aisance et de noblesse que dans la lyre antique, dans la harpe, dans nombre d'instruments modernes. L'acoustique et la décoration y ont soutenu l'une contre l'autre une lutte si loyale et si féconde, que l'élégance de la forme paraît la conséquence forcée de l'exactitude du mécanisme.

Pour nous, jamais nous n'avons si bien senti la haute valeur de l'art du luthier qu'en parcourant l'admirable collection de South Kensington. Sans doute, sur le continent, le Conservatoire de Paris, les musées de Munich, de Salzbourg, la galerie d'Ambras, à Vienne, et plusieurs autres établissements renferment des modèles nombreux et variés, des séries complètes, des pièces uniques. Mais l'intérêt archéologique ou scientifique y domine. Il était réservé à la grande institution anglaise de nous révéler, par un choix d'échantillons hors ligne, cette splendeur d'ornementation, cette pureté de contours, ces mille motifs plus originaux et plus superbes les uns que les autres.

Sa collection, décrite par M. Charles Engel dans un excellent catalogue illustré (1870) auquel nous empruntons la gravure ci-jointe, forme le noyau de l'exposition rétrospective qui, par une disposition fort ingénieuse, correspond à l'exposition moderne pour la musique aussi bien que pour la bijouterie. Tel est son éclat que les envois de la cour et de l'aristocratie anglaises, joints à ceux des amateurs du continent, n'y ont ajouté que peu de chose. Au contraire ces « contributions » ont introduit dans ce magnifique ensemble des pièces grossièrement travaillées, décorées sans goût, ou bien d'une construction trop technique. Hâtons-nous de séparer l'ivraie du bon grain, afin de pouvoir nous arrêter plus longuement aux œuvres vraiment magistrales et irréprochables.

En nous plaçant au point de vue des arts du dessin, il faut commencer par retrancher les instruments à vent et surtout ceux en cuivre. Uniquement préoccupés de combinaisons acoustiques, leurs fabricants ont négligé l'autre moitié de leur tâche et se sont contentés d'exécuter de savantes machines. Rien n'est accordé au plaisir des yeux dans ces nombreuses vitrines garnies de hautbois, d'ophicléides, de clairons, de clarinettes ou de trombones; à peine des trompettes de cavalerie attirent-elles un instant nos regards par leurs ornements guerriers, par leurs bannières brodées aux armes royales.

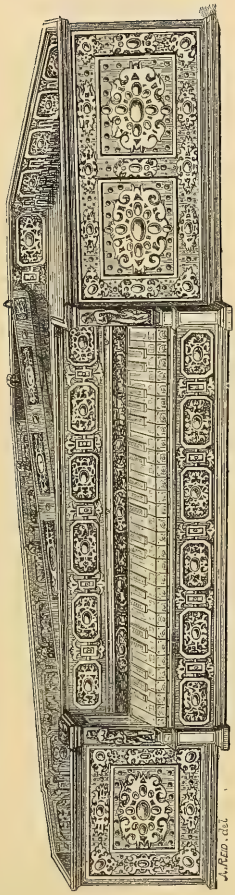
Les instruments des tribus sauvages de l'Afrique et de l'Océanie tombent dans l'excès contraire. Quelque enthousiaste que l'on soit de couleur locale, on ne saurait concilier leur décoration, presque exclusivement empruntée au règne animal, avec ce sentiment architectonique, avec ce besoin de régularité et d'abstraction, qui caractérisent l'esthétique européenne. Nul doute que sur les bords du Niger ou du Sénégal les tambours et les fifres couverts de plumes multicolores, de coquillages, de chevelures et même de mâchoires humaines, ne s'harmonisent avec le teint luisant, le costume bariolé, les danses grotesques des indigènes, avec cette végétation tropicale, ce ciel en feu; qu'ils ne composent le coup d'œil le plus pittoresque. Mais détachés du sol natal ils ne présentent plus qu'une masse confuse et informe. Les matières molles et flasques, sans consistance et sans fermeté, qui ont servi à leur exécution, contrastent par trop avec notre goût, accoutumé à des plans réguliers, à des profils nets et sévères, comme ceux que l'on obtient avec le bois ou le métal. D'autre part l'emploi de produits bruts, plumes, fruits desséchés, ossements de poissons ou coquillages, réduit à néant le rôle de la pensée humaine et exclut cette traduction, cette transfiguration, sans laquelle l'art ne saurait exister. La garantie de l'inaltérabilité et les traces de la difficulté vaincue en sont donc également absentes. Le même reproche peut s'adresser à certains instruments européens, tels que la cornemuse. Enfin la nature de leur décor, trop fragile ou trop rudimentaire, nous oblige à porter un jugement tout aussi rigoureux sur bon nombre d'objets appartenant à l'Orient et dont l'ensemble ne manque d'ailleurs pas toujours de grâce. Citons parmi eux des instruments indiens ou birmans, au nom barbare et à l'ornementation plus barbare encore : la verroterie, le clinquant, les incrustations de coquilles et de cailloux roulés, en font tous les frais. Citons surtout une épinette italienne, du XVI^e siècle, surchargée de fragments de glaces, de cristaux de fer oligiste irisé, de paysages en carton, etc., etc. Ne dirait-on pas, en face de non-sens pareils, d'une provenance si variée, que le style est en proportion de la résistance

opposée par la matière première, et que la création de l'ordre le plus relevé sera celle qui gardera en traits indélébiles l'empreinte du génie de l'artiste !

Une fois débarrassée de ces ouvrages, les uns trop rustiques, les autres trop savants, l'exposition n'abonde plus qu'en motifs séduisants, en symboles ingénieux, en problèmes résolus avec sûreté et élégance. Voici d'abord toute une classe d'instruments où le luthier a réussi à loger ses des et ses anches dans un corps imité de ceux que nous offre la nature : vrais tours de force qui consistent à plier l'image d'êtres animés à des combinaisons pour ainsi dire mathématiques. Ce sont des guitares portugaises, en forme de poissons, des *negoum* semblables à des caïmans (n° 518,11), des luths, des violes dont la structure rappelle tantôt le port majestueux du paon déployant sa queue en éventail, tantôt les mouvements gracieux et ondoyants du cygne. Puis viennent ces merveilles de l'art décoratif, ce coffre en bois sculpté de l'harmonium birman (n° 471) avec son feuillage admirable d'ampleur et de franchise; ces buffets ornés de filigranes, ou de marqueterie; ces violons incrustés de nacre, d'écaille, de pierres précieuses. Parmi les instruments appartenant à cette dernière catégorie il faut mentionner en première ligne un alto du XVI^e siècle dû à Joachim Tielke, de Hambourg, et une *viola di bordone* (baryton) due à Jacques Sainpra, de Berlin (XVII^e siècle). Dans l'un, l'ivoire dessine des fleurs pleines de caractère, des scènes de chasse brillantes, mais vides et incorrectes, sur un fond composé d'écaille; dans l'autre, surmontée d'une statuette d'Apollon jouant de la lyre, l'ivoire est à son tour sillonné par un burin élégant.

Avec les harpes nous abordons ces instruments d'élite dans lesquels les exigences de la science et de l'art se résolvent en un accord parfait, dans lesquels la pureté de la forme n'a plus rien à envier à la délicatesse du son. Celles qui figurent à l'exposition rétrospective appartiennent presque toutes à la France et au XVIII^e siècle. On n'y suivra pas sans intérêt les variations du goût décoratif, souvent exprimées par des emblèmes propres à la musique.

Mais c'est surtout dans les buffets des instruments à clavier que l'exposition rétrospective célèbre ses triomphes. Deux d'entre eux peuvent passer pour les modèles du genre. Le premier est une épinette construite à Milan, en 1577, par Annibale dei Rossi, et acquise en 1867 de la collection Clapisson par le musée de South Kensington, moyennant la somme de 30,000 francs. L'architecture en est aussi simple que sévère, de proportions agréables et parfaitement en harmonie avec la destination de l'instrument. Sa décoration allie la splendeur du luxe oriental à la



ÉPINETTE ITALIENNE DU XVI^e SIÈCLE

(Musée de South Kensington.)

sobriété, à la netteté de l'art italien. Des perles fines, des plaques de lapis-lazuli, de porphyre, de jaspe, ornent les touches et alternent de manière à se faire valoir réciproquement et à produire l'effet d'une brillante mosaïque. Des émeraudes, des turquoises, des saphirs et autres pierres précieuses, encadrés de baguettes d'ivoire, dessinent sur les parois du buffet d'élégants cartouches remplissant à merveille l'espace qui leur est assigné et acccentuant la structure de la manière la plus pittoresque. L'autre est le clavecin attribué au Bernin, et prêté par M. de Sartiges à la dernière exposition de l'Union centrale (1869), où la plupart de nos lecteurs auront eu l'occasion de l'admirer.

Ces deux ouvrages, si différents d'allure, nous paraissent offrir le type définitif et classique de l'épinette, d'un côté, du clavecin et du piano à queue, de l'autre. Dans le premier une ornementation plane, aussi riche que discrète, répand son doux éclat sur des formes pleines de noblesse et de légèreté. Dans le second l'artiste a attaqué l'obstacle front; il a réussi à faire disparaître, devant l'audace et le brio des supports, la lourdeur de la caisse renfermant le clavier et les cordes, à transformer l'ensemble en un vaste poëme qui, par son ampleur, son mouvement et sa fantaisie, paraît tenir autant de la musique que de la sculpture. Ajoutons toutefois que sa composition gagnerait beaucoup à être débarrassée des figures étrangères au corps même de l'instrument, telles que la nymphe assise sur le rocher et le cyclope jouant de la cornemuse.

Dans notre siècle tout est remis en question. Pour nos fabricants, comme si leurs prédécesseurs n'avaient pas résolu le problème, le piano à queue n'est qu'un coffre pesant, posé sur quatre pieds massifs. Celui d'Érard, appartenant à la reine, est le modèle de ce genre lourd et froid qui, dans sa détresse, ne craint pas de recourir à des peintures sur fond d'or! Quant au piano droit, il se passera du temps avant qu'il cesse d'être le plus disgracieux de nos meubles. Les exposants, pour la plupart, craignent de toucher à sa forme, qu'ils regardent comme sacrée, et se rejettent sur les menus détails de l'ornementation, tournant ainsi dans un cercle vicieux. La marqueterie, le vieux chêne, le bronze, que sais-je encore? sont tour à tour mis en œuvre. Rien n'y fait. L'ensemble conserve sa difformité. Les efforts de MM. Chappell et C^e^, par exemple, qui marient avec un art parfait l'ébène, l'ivoire et les filets d'or, seraient dignes d'une meilleure fortune. Quelques rares établissements sont entrés dans une voie plus féconde et ont essayé de changer les proportions de l'instrument. L'un a surélevé le buffet, de manière à le rapprocher de celui de l'orgue; un autre, la Mendelssohn Pianoforte Company, l'a surmonté

d'un couronnement à jour assez élégant. Mais ces tentatives, isolées et fragmentaires, n'ont produit jusqu'ici aucune réforme radicale, et le piano droit attend encore son Annibale dei Rossi ou son chevalier Bernin.

Pour ne pas participer, comme les instruments de musique, des ressources de deux grands arts, pour ne pas répondre, comme la céramique et la fabrication des tissus, à un besoin réel et immédiat de l'existence, la bijouterie et la joaillerie n'en ont pas moins été cultivées et honorées en tout temps et en tous pays. Leur histoire commence presque avec celle du genre humain ; dès l'âge du renne nous trouvons des pierres précieuses travaillées avec soin, des ornements gracieux. Leur empire s'exerce sur les peuplades les plus sauvages, aussi bien que sur les nations civilisées, et leur triomphe sur les lois somptuaires d'un côté, sur la misère de l'autre, est certainement la preuve la plus éloquente de la nécessité du luxe.

L'exposition qui est consacrée à ces deux branches si importantes offre plutôt de belles parties qu'un ensemble bien proportionné.

Nous pouvons rapidement passer sur les ornements grecs, étrusques et romains, qui rentrent dans la composition ; ils sont éclipsés par les trésors de la collection Castellani, récemment acquise par le British Museum, et il vaut mieux consacrer notre temps à l'étude de quelques échantillons, plus imparfaits à la vérité, mais aussi plus inconnus. Nous voulons parler des travaux irlandais et anglo-saxons, si précieux non-seulement pour l'histoire de l'art anglais, mais encore pour celle de tout l'art continental du moyen âge.

L'Exposition nous en offre un choix des plus intéressants. Mais, faut-il l'avouer ? dans la bijouterie ce style ne paraît pas avoir jeté le même éclat que dans la miniature ; il n'y a pas créé de compositions capables de rivaliser avec le *Book of Kells*, l'*Évangéliaire de saint Cuthbert* et tant d'autres manuscrits superbes. Par son caractère bizarre et abstrait il s'arrangeait moins du relief que de l'ornementation plane. Celle-ci, indépendante de l'étude de la réalité, lui permettait de poursuivre librement ses combinaisons de lignes et de couleurs à la fois si fantastiques et si conséquentes avec elles-mêmes. Serpents, dragons à tête d'oiseau ou de chien, spirales et rubans pouvaient s'y mêler et s'y confondre pour former des enchevêtrements inextricables ; hommes et animaux, quadrupèdes et poissons pouvaient y être entraînés dans un cercle magique, dépouillés de leurs membres, pliés aux exigences de la symétrie, réduits au rôle de simples arabesques, sans que la vraisemblance ou le goût eût à en souffrir. En même temps, grâce au pinceau de l'enlumineur, la

clarté et la lumière pénétraient dans ces réseaux si touffus et si serrés, dans ces labyrinthes sans issue, les masses s'accentuaient, on voyait se produire des alliances de ton aussi hardies que pittoresques. Tel est le degré de puissance et de conviction de ces étranges poëmes calligraphiques, qu'aujourd'hui encore, où la clef de leur symbolisme est perdue, ils réussissent au plus haut point à charmer et à fasciner notre imagination.

Mais la sculpture et l'architecture étaient loin d'offrir un terrain aussi favorable. Il fallait y faire face à des difficultés bien différentes de celles que présente la décoration d'une feuille de parchemin; l'ornement, qui dans le manuscrit régnait en maître absolu, devenait un simple auxiliaire. Il s'agissait en outre d'apprendre à modeler, et pour une école assez ennemie de la nature pour proscrire l'emploi des fleurs ou du feuillage, ce n'était pas là une tâche facile à remplir. Aussi a-t-il fallu un long espace de temps, peut-être plusieurs siècles, pour faire adopter le système des entrelacs irlandais et anglo-saxons par les diverses branches de la plastique.

Les croix en pierre, qui lui ont emprunté le plus de motifs, sont de beaucoup postérieures aux manuscrits, dont quelques-uns, et parmi eux les plus beaux, remontent au VII^e siècle. Il en est de même des ivoires. Alors même que son influence se répandait dans tous les ateliers de l'Europe, son succès, en dehors de la miniature, ne fut ni sincère, ni profond. Dans les bijoux notamment, l'irrégularité de la forme et l'exiguïté de la surface à décorer entravaient son développement et bornaient son action. On pourra s'en assurer par ceux que contient l'exposition rétrospective; un seul d'entre eux, une grande fibule (n° 85), possède une tournure vraiment originale et pittoresque. L'émail champlevé, auquel ses partisans eurent souvent recours, ne procura qu'un éclat passager, et lorsque le style gothique ramena le moyen âge au culte de la nature, zigzags, méandres, spirales et autres ornements géométriques, durent céder la place à la représentation du monde animé, sans que pourtant le goût pour l'enchevêtrement des figures disparût complétement.

Mus par un sentiment de patriotisme, fort louable en lui-même, plusieurs fabricants anglais modernes, appartenant notamment aux villes de Dublin et d'Édimbourg, ont cherché à remettre en honneur des traditions si éminemment nationales[1]. MM. Millidge, Crighton, Marshall et

1. C'est à tort qu'ils leur donnent le nom de *celtiques*. On ne trouve de traces de l'entrelacs chez les Celtes du continent, et notamment dans notre Bretagne, que longtemps après son triomphe dans les Iles Britanniques.

autres ont prodigué à l'envi à leurs broches, à leurs boucles d'oreilles, à leurs boutons de manchettes, les dragons et les serpents, les nattes et les tresses, comme si ces réminiscences, plus ou moins vagues, plus ou moins fragmentaires, pouvaient tenir lieu d'inspiration, comme si ces motifs, d'une antiquité si reculée, en disaient plus au public de nos jours que les oves, les palmettes ou les rinceaux. Un de leurs confrères, M. Waterhouse, a creusé davantage le problème intéressant autour duquel ils ont tourné ; il s'est occupé de mettre les ornements en harmonie avec la forme générale de ses bijoux, de subordonner et de proportionner les détails à l'ensemble. Les résultats qu'il a obtenus sont fort remarquables, mais, quelle que soit leur valeur, il est à craindre que ses tentatives ne trouvent guère d'écho en dehors du monde savant. Il faudrait, pour conquérir au style irlandais et anglo-saxon la faveur des artistes et du public, qu'on l'appliquât sur une plus vaste échelle et dans des conditions plus en rapport avec sa nature intime, c'est-à-dire dans la décoration de surfaces planes. Les tapis, les papiers peints, les carrelages émaillés, la marqueterie, la mosaïque, se prêteraient à merveille à de pareils essais, et l'art des disciples de saint Patrice et de saint Colomban serait peut-être appelé à faire de nouveau, au service d'idées plus profanes, une tournée triomphale à travers l'Europe.

Du moyen âge nous arrivons presque sans transition au XVII^e siècle, et à ce moment même une seule contrée, l'Espagne, est dignement représentée. Ses broches, ses pendants d'oreilles, ses colliers, peuvent compter parmi les productions les plus admirables de la bijouterie et de la joaillerie. Leur forme, simple et sévère, n'a rien de particulier ; elle se rapproche même un peu trop des fleurons et des culs-de-lampe des livres contemporains ; leurs ornements ne font preuve ni d'imagination, ni de science ; la ciselure du métal et la taille des pierres sont froides et correctes bien plus que délicates et brillantes. Mais l'ensemble est si bien proportionné, si bien cadencé, le style est si calme et si pur, que leur image ne tarde pas à devenir inséparable de l'idée de gravité et de noblesse. Il y règne je ne sais quelle « grandezza » mélancolique qui vous charme et qui vous impose. Leur équilibre si parfait, obtenu sans effort comme sans forfanterie, l'agencement merveilleux des différentes parties, semblent ne pouvoir provenir que d'un esprit détaché du monde et commandant à l'art par cela même qu'il le dédaigne. On s'applaudit d'avoir trouvé, sur la terre classique de l'étiquette et du fanatisme, un artiste si supérieur à son temps et à son pays. Cependant en parcourant les différentes vitrines, remplies de parures d'émeraudes, de rubis et de topazes, on s'aperçoit qu'on a devant soi toute une école animée des

mêmes sentiments et dont les représentants ne s'écartent guère de l'idéal commun. Ils sont même si fidèles aux sentiments de dignité et d'ascétisme, que lorsqu'il s'agit de composer pour une jeune mariée quelque bouquet magnifique, orné de brillants émaux, parsemé de diamants, ils choisissent les couleurs les plus sévères, le rouge foncé, le bleu, le vert et le noir, s'attachant bien plus à produire une harmonie mâle et sombre que chaude et éclatante.

Avec le XVIII^e siècle la France entre en scène. On ne peut pas imaginer de contraste plus frappant que celui de ses bijoux avec les bijoux du pays que nous venons de quitter. C'est l'art vif, pétulant, familier, qui inaugure son règne; les souvenirs, les cadeaux, les surprises, les mille fantaisies de la vie élégante, succèdent aux créations monumentales, aux pièces d'apparat.

A l'Exposition les breloques, les fermoirs de bourse, les châtelaines, les flacons à sels, les pommes de cannes en or ou en argent, les nécessaires de vermeil occupent le premier rang. Dans la Salle des Prêts, la magnifique collection de tabatières de M. C. Goding nous éloigne encore davantage de ces régions élevées. Mais que de variété d'ailleurs, quelle fécondité de ressources, quelle liberté d'expression! L'agate, l'azurite, le cristal de roche, l'onyx, l'améthyste, s'allient tour à tour aux tons divers de l'or, à la porcelaine de Sèvres, aux émaux encore plus brillants. Les portraits de famille, les bouquets et les guirlandes alternent avec les scènes pastorales ou héroï-comiques. Dans les tabatières le souci de la couleur l'emporte sur celui de la forme; ces boîtes ovales ou rectangulaires, aux arêtes lisses, au couvercle plat ou bombé, ne sont en réalité destinées qu'à encadrer de charmantes peintures, à servir d'asile à des assemblages de tons aussi riches que délicats. La même tendance domine dans un certain nombre de montres anglaises, notamment dans le n° 512, où un émail bleu translucide dessine des fleurs superbes sur un fond d'or rayé. Les autres bijoux au contraire se plaisent dans tous les caprices et toutes les audaces de la sculpture et de la ciselure; à voir leurs lignes mouvementées, tantôt boursouflées, tantôt recoquevillées, on a de la peine à les croire contemporains de ces tabatières d'un style si fin et si noble. La faveur dont bon nombre d'entre eux, et notamment les châtelaines, jouissent de nouveau, nous dispense de nous appesantir sur leur description.

La bijouterie de la Révolution et de l'Empire forme à l'exposition rétrospective une sorte de glacière que nous nous empressons de franchir au plus vite. L'Angleterre y a encore ajouté l'ennui de sa manière à la sécheresse de la nôtre. On dirait que ces efforts combinés ont réussi

à ternir l'éclat de l'or, auquel ils ont substitué le ton roux du cuivre, à éteindre le feu des diamants. Ces longues rangées de camées et de pierres gravées en intaille, enfilés les uns au bout des autres comme les grains d'un chapelet, ne rappellent l'antiquité que pour soulever une comparaison écrasante. Ces bagues ornées de chatons gigantesques en opale ou en cornaline n'ont essuyé tant de sarcasmes que pour reparaître avec plus d'effronterie sous la troisième République et pour prouver qu'aux yeux de la mode rien n'est définitivement jugé, pas même le premier Empire.

Mais que sont la monotonie et la froideur de cette époque trop roide et trop pédante en face de la confusion, des luttes et des incertitudes de la nôtre? Il a fallu tout le respect professé par les Anglais à l'endroit des têtes couronnées pour faire admettre à l'exposition rétrospective, au même titre que des ouvrages classiques, les parures modernes appartenant à la reine Victoria, à l'impératrice Eugénie, ou à d'autres souveraines. Leur mérite n'est rien moins que consacré par le suffrage de la postérité; la réputation du fameux éventail offert à l'impératrice par les dames juives d'Alger surtout nous paraît surfaite, et ces privilégiés d'un jour devront s'attendre à des revirements bien autrement terribles que ceux dont le siècle passé a eu à souffrir. A l'Exposition internationale, l'égalité est plus complète; point de salon d'honneur, point de mesures d'exception. Si les exposants étrangers n'y occupent pas une place plus considérable et un rang plus éminent que leurs concurrents anglais, la faute en est uniquement à eux: ils se sont presque tous abstenus [1].

Quant à la bijouterie anglaise, telle est l'abondance de ses spécimens que leur or et leurs pierreries pourraient se mesurer au boisseau, comme dans les *Mille et une Nuits*. Il faut se résoudre à un choix sévère pour dégager les œuvres vraiment artistiques de la masse des productions indifférentes ou vulgaires. Quelques exemples suffiront à prouver que de

1. L'Espagne ne s'est fait représenter que par M. Zuloaga, de Madrid, dont les bijoux niellés et damasquinés font d'ailleurs preuve d'un goût exquis. La France, dont l'annexe abonde en meubles, en tissus, en bronzes, en faïences, en livres, en gravures et en tableaux admirables, n'a envoyé que quelques émaux cloisonnés, dus à MM. Barbedienne, Christophle et Philippe. L'Italie n'a jeté dans la balance qu'un seul nom, il est vrai qu'il est de bon aloi et de bon augure; c'est celui de M. Castellani. Son collier de corail monté sur or, genre étrusque, peut hardiment se mesurer avec les parures les plus somptueuses des riches joailliers de Londres; rien n'égale la finesse de son travail et la suavité de sa gamme si chaude et si tendre. Ses autres compositions formées de camées et ornées d'inscriptions grecques, telles que ἐλπίς, ἔρως, πίστις, sont plus froides, quoique leur style noble et sobre ne laisse pas de charmer. Les autres nations enfin ne brillent que par leur absence.

toutes les hérésies et de tous les barbarismes, de tous les non-sens, dont un art peut se rendre coupable, aucun n'a été évité par les fabricants d'outre-Manche.

Le bon marché tient la tête du cortége et dans son escorte l'imitation des pierres et des métaux précieux, une des sciences favorites de ce temps-ci occupe le premier rang; elle a entassé à l'Exposition des montagnes de faux corail, de fausse nacre, de strass, de similor, dé plaqué, de pâtes colorées.

La recherche de « la simplicité dans la richesse » conduit à un autre excès. Nos voisins, comme on sait, sont portés à se contenter, dans les arts décoratifs, de la valeur intrinsèque des métaux nobles et même à croire qu'elle remplace avantageusement le prix de la main-d'œuvre. Ce préjugé, qui tend aussi à envahir le continent, a peuplé l'exposition internationale de bracelets, de médaillons, de croix à la Jeannette, n'ayant d'autre attrait que le ton luisant ou mat de l'or. Sur les uns, tout unis, vierges de toute ciselure, s'étalent des initiales entrelacées ou l'éternel mot *Remember*. Dans d'autres le centre est occupé par un gros diamant que rien n'annonce, que rien ne relève, et qui paraît avoir échoué là, comme par hasard, sauf à disparaître de la même manière. Dans une troisième catégorie, encore plus maltraitée, comprenant principalement les médaillons, la nudité est complète; pas le moindre filet, pas la moindre fleur ne vient alléger ou assouplir l'ensemble, fixer la trace d'une pensée humaine; une boule, d'un poids plus ou moins considérable, est devenue l'idéal de la fashion. L'abus des pierres précieuses et des perles n'est pas moindre. Tantôt ce sont des croix ou des cœurs littéralement pavés de grenats, de rubis, d'émeraudes; tantôt ce sont des cordons de perles, tressés de manière à composer des bouquets, des nœuds, des boucles. Mais autant une rangée simple, double ou triple, de ces charmants petits globes, nous séduit par son rayonnement doux et tendre, autant leur aspect devient froid et laiteux, lorsqu'on les réunit par grandes masses, sans avoir soin de les enlever sur un fond approprié.

Nous n'avons pas encore épuisé la liste des péchés capitaux de la bijouterie et de la joaillerie anglaises. De tous les sentiments qu'elles froissent celui de la couleur est peut-être le plus éprouvé, et c'est à le développer et à le fortifier que doivent tendre les efforts des nombreuses écoles d'art du Royaume-Uni. Les fabriques de Birmingham surtout le violent à chaque instant. Ne s'obstinent-elles pas à unir l'argent aux tons qui lui sont le plus antipathiques, à la malachite, à la turquoise, aux pâtes colorées en vert pâle, en jaune! Les gammes qu'elles obtiennent ainsi sont vraiment propres à vous glacer ou à vous faire frissonner.

Que dire des boutons de chemises et de manchettes, des épingles, des bagues, des breloques, de tous ces articles de fabrication courante qui occupent une bonne moitié de l'Exposition? Ils ne sont ni meilleurs, ni pires que ceux que l'on peut voir dans nos magasins du Palais-Royal et des boulevards. Les motifs de leur décoration sont empruntés à la vie de tous les jours, quelquefois à l'art ou à l'archéologie : ce sont des épingles surmontées de fers à cheval, de palettes, d'écussons; ce sont encore des animaux en or ciselé ou repoussé, des hibous, des cerfs, des mouches, des renards; la consommation du feuillage surtout est considérable : dans certains ouvrages de la maison Streeter le naturalisme célèbre de véritables orgies et menace d'introduire dans la bijouterie ce style déplorable dont la Suisse a doté la sculpture en bois, cette plate imitation des fruits, des fleurs, des plantes grimpantes, des nids d'oiseaux. L'usage des plaques de porcelaine, avec figures blanches en relief sur fond gris ou bleu, genre Wedgwood, ne me paraît guère plus heureux, quoique infiniment plus artistique; la grossièreté relative du modelé de ces figures contraste trop avec le fini de la garniture en métal qui les accompagne (voir, par exemple, les produits de M. Richard Green, de Londres). En résumé, de traditions sérieuses, de composition suivie, d'exécution fine et délicate, comme celle des frères Fannière, dont l'absence se fait si vivement sentir dans l'annexe française, il n'en est pas question dans toute cette catégorie d'objets, et ces prétendus bijoux et joyaux ne sont en réalité destinés, ou nous nous trompons fort, qu'à augmenter le poids de la ferraille de l'avenir.

EUGÈNE MÜNTZ.

*(La suite prochainement.)*

# LES REMBRANDT

## DE L'ERMITAGE IMPÉRIAL DE SAINT-PÉTERSBOURG

### QUARANTE PLANCHES GRAVÉES A L'EAU-FORTE

PAR M. MASSALOFF

Membre de l'Académie impériale des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg.

---

M. Massaloff n'est pas un graveur nouveau pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts;* ils ont vu, et ils se le rappellent certainement, son nom au bas de deux planches exécutées d'après des Rubens de Munich. M. Massaloff, qui n'était alors qu'un élève émancipé venu de Russie pour étudier sous la direction de M. Léopold Flameng, est à cette heure un artiste en pleine possession de son art. Pour lui l'eau-forte n'a plus de mystère et sa main exercée obéit docilement à l'impulsion que lui imprime son esprit. Sans préoccupation d'aucune sorte, il attaque plus ou moins vivement, selon les effets qu'il veut produire, le vernis qui couvre la plaque : ici, multipliant les traits accentués pour obtenir des ombres intenses que renforcent au besoin des coups de burin; là, effleurant délicatement le métal avec une pointe sèche pour raffiner le modelé ou donner aux noirs plus de velouté. Maître du procédé, M. Massaloff ne doit plus désormais avoir qu'un souci : serrer d'aussi près que possible le dessin

REMBRANDT PINX. MASSALOFF SCULP.

LA MERE DE REMBRANDT

Galerie de l'Ermitage de St Petersbourg

Gazette des Beaux-Arts Imp A Salmon_Paris

du peintre qu'il cherche à traduire, saisir son vrai caractère, bref, *entrer* si complétement *dans sa peau*, qu'à la vue de l'estampe on nomme le peintre du premier coup, sans qu'on puisse reconnaître le siècle et la nationalité du graveur. Là se trouve la suprême difficulté à vaincre, difficulté si grande, qu'à vrai dire elle n'a été surmontée que par les graveurs que les maîtres ont associés à leurs pensées et à leurs sentiments. En Italie, c'est Marc-Antoine traduisant Raphaël; en Flandre, c'est Pontius et Bolswert interprétant Rubens; en France, c'est Pesne et Stella reproduisant Poussin. D'autres graveurs ont pu les dépasser dans le maniement de l'outil; mais aucun n'a mieux rendu l'esprit, l'âme, le sens intime de ces artistes souverains. Demander que des graveurs, séparés par la nationalité et les siècles des maîtres qu'ils interprètent, arrivent à une semblable perfection, ce serait réclamer l'impossible. Néanmoins, sans exiger qu'ils soient des Marc-Antoine, des Bolswert, des Pontius, des Pesne ou des Stella, nous avons le droit d'exiger qu'ils se passionnent pour le maître de leur choix au point de lui faire le sacrifice complet de leur propre personnalité.

Parmi les quarante planches que M. Massaloff a gravées d'après les Rembrandt du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg il en est quelques-unes où il a pleinement réussi, mais parfois il lui est arrivé d'être moins heureux. La faute doit-elle en être imputée au graveur ou au modèle? Nous nous garderons bien de résoudre cette question, parce que nous ne connaissons le musée de l'Ermitage que de réputation, et si nous le savons riche, très-riche même, nous savons aussi qu'on croit l'enrichir et accroître sa renommée en inscrivant à la suite d'un nom célèbre, à côté de tableaux vrais, des œuvres plus que douteuses, et Rembrandt est précisément un des maîtres auxquels est réservé cet honneur.

Que M. Massaloff ait cru devoir reproduire tous les tableaux du musée de l'Ermitage attribués à Rembrandt, qu'il ait cru ne devoir omettre aucun document pouvant aider l'historien dans son jugement et ses appréciations, nous l'admettons, tout en pensant qu'il eût mieux fait de se borner à graver les œuvres indiscutables et de consacrer son talent et le reste de son temps à traduire des œuvres peu connues d'autres artistes également excellents.

Mais l'idée de nous donner toutes les œuvres vraies ou fausses d'un maître étant admise, M. Massaloff, pour l'instruction de tous, pour sa propre réputation, n'était-il point tenu d'indiquer dans un texte succinct les œuvres authentiques et les œuvres contestées? S'il en est temps encore, nous ne saurions trop engager M. Massaloff à doter de cet indispensable complément un ouvrage qui a sa place marquée dans toutes les

grandes collections publiques et qui vulgarisera son nom en faisant connaître un musée trop éloigné pour être facilement visité.

Que M. Massaloff ne craigne pas, en rétablissant la vérité qui dégagera sa responsabilité personnelle, de diminuer l'importance du musée de Saint-Pétersbourg. Pour qu'un musée se proclame riche en un maître, il n'est pas nécessaire d'enregistrer quarante tableaux sous le nom de ce maître. En matière d'art la qualité aura toujours le pas sur la quantité, et la possession du *Violoniste* de Raphaël a plus fait pour la célébrité de la galerie Sciarra que tant d'autres toiles baptisées de noms trop illustres. Pour que l'on ajoute foi à son opulence, le musée de Saint-Pétersbourg n'a pas besoin d'étaler des oripeaux; et si le nom de Rembrandt n'est pas conservé à quelques peintures qui ont usurpé son nom, il restera encore assez d'œuvres authentiques de ce dernier pour exciter l'envie des galeries les mieux partagées.

En France mieux qu'en tout autre pays l'on sait quelle haute estime mérite le musée de l'Ermitage, dont le fonds provient de nos plus importantes collections du XVIII^e siècle. Pour former ce musée Catherine II acquit d'une part la très-riche galerie du baron de Thiers, neveu du célèbre amateur Crozat dont il avait acheté l'importante collection, de l'autre la meilleure portion du cabinet du duc de Choiseul, lorsque, sur le refus de Louis XV de payer les dettes de son ancien ministre, sa veuve, nièce de Crozat, dut se séparer en 1772 des œuvres qu'elle avait choisies avec une connaissance et un goût exquis. A ces deux grandes collections Catherine ajoutait en 1777 quelques-uns des chefs-d'œuvre que le receveur général des finances Randon de Boisset avait réunis aidé des conseils du peintre Boucher, et d'autres toiles rassemblées par d'Argenville, à qui l'on doit plusieurs ouvrages sur les arts.

Les successeurs de Catherine se firent représenter à la vente de Vivant Denon, directeur du Louvre, et achetèrent en 1814 trente-huit tableaux que l'impératrice Joséphine avait fait transporter du palais des landgraves de Hesse, à Cassel, dans son château de la Malmaison. A la vente de la galerie du maréchal Soult, la Russie nous enlevait encore un certain nombre de tableaux importants.

Parmi les collections célèbres d'autres pays qui contribuèrent à l'accroissement du musée de l'Ermitage nous citerons tout d'abord le cabinet du comte Henri de Bruhl, premier ministre de cet Auguste II, roi de Pologne et électeur de Saxe, qui créa la splendide galerie de Dresde; les trésors que Robert Walpole, père d'Horace Walpole si connu par ses *Anecdotes of painting in England*, réunit dans sa somptueuse résidence de Houghton-Hall, et le magnifique portrait de M^me la comtesse de Feu-

quières, chef-d'œuvre de Mignard, échappé seul au naufrage du vaisseau qui transportait à Saint-Pétersbourg la précieuse galerie de Gerrit Braamcamp.

A côté de ces collections rangées parmi les plus riches de l'Europe Alexandre Ier plaçait celles du docteur Crichton et du banquier Coesvelt, à Amsterdam, qui avait profité des perturbations apportées dans les fortunes par les grandes guerres de l'empire pour se former un remarquable cabinet.

Nicolas Ier, à la mort de la reine Hortense de Hollande, achetait à son tour trente tableaux de choix, et successivement, les œuvres réunies par le prince de la Paix, Manoel Godoy, Gessler, consul général de Russie à Cadix, et Coesvelt, dans sa nouvelle habitation de Carlton Terrace, à Londres.

Plus tard la Russie achetait à Venise la galerie Barbarigo, dont les principales compositions sont installées à l'Ermitage, et quelques-uns des chefs-d'œuvre qui composaient la galerie de Guillaume II, roi des Pays-Bas.

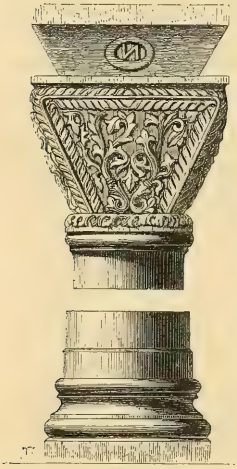
Voilà bien des noms célèbres dans l'histoire de la curiosité, et le musée qui peut les inscrire dans ses annales a le droit d'être fier de sa généalogie et de réclamer un rang honorable parmi les galeries de l'Europe riches en œuvres sorties des écoles hollandaise et flamande. Aussi M. Massaloff, en consacrant son talent à la reproduction des tableaux des grands maîtres que possède le musée de l'Ermitage, a-t-il accompli un travail dont lui sauront gré toutes les personnes qui s'intéressent aux choses de l'esprit.

L'album dans lequel cet habile graveur a rassemblé les quarante Rembrandt du musée de l'Ermitage rencontrera certainement la faveur et la sympathie qui lui sont dues, et nous pensons que ce premier succès engagera l'artiste à poursuivre courageusement une œuvre si bien commencée. Nous avons aussi le ferme espoir que M. Massaloff se conciliera de nouveaux éloges en nous faisant connaître d'autres séries non moins considérables dues soit aux rivaux ou aux sectateurs de Rembrandt, soit à Rubens et à Van Dyck, qui sont superbement représentés en nombre et en qualité au Musée de Saint-Pétersbourg.

ÉMILE GALICHON.

# L'ARCHITECTURE BYZANTINE

## EN FRANCE[1]



A l'époque où les artistes romans achevaient de combiner la structure des églises chrétiennes, d'inventer les formes générales qu'elles devaient conserver, un fait bizarre, exceptionnel, montrait chez nous combien l'art indigène croissait avec indépendance, combien il empruntait peu au génie oriental. Depuis que Justinien avait dressé dans les airs le dôme de Sainte-Sophie, la coupole était devenu l'élément essentiel de l'architecture byzantine. Les imaginations avaient été frappées de ce colossal hémisphère, imitant la voûte du ciel, où montaient le parfum des encensoirs, les notes des instruments sacrés, les chants des fidèles, où la vue se perdait dans une pénombre mystérieuse. L'édifice avait été commencé en 532. L'immense demi-globe, se trouvant posé sur quatre murailles, aurait manqué d'appui aux angles du quadrilatère, si des pendentifs, hardiment jetés à travers l'espace, n'étaient venus, par une construction en encorbellement, lui offrir une base artificielle, pour

1. Nous empruntons ce travail complétement inédit au livre de M. Alfred Michiels intitulé : *l'Architecture et la Peinture en Europe du* IVe *au* XVIe *siècle*, dont il prépare en ce moment la troisième édition.

remplacer la base normale qui lui échappait. Voulant augmenter l'effet de cette voûte prodigieuse, on avait percé dans la zone inférieure un cercle de fenêtres, qui l'isolaient du corps de l'édifice et lui donnaient l'apparence d'une œuvre aérienne, suspendue entre la terre et le ciel par un pouvoir magique. Et le monument, qui existe encore, n'a rien perdu de son prestige.

Sainte-Sophie étant la principale basilique de l'empire d'Orient, elle fut bientôt prise pour modèle : on chercha sans cesse à en copier les formes. Les imiter n'était pas difficile, mais en reproduire les vastes dimensions était presque impossible. La dépense, la hardiesse de la structure, l'habileté insuffisante des ouvriers, arrêtaient partout les architectes. Ne pouvant couronner leurs églises d'un si ample dôme, l'idée leur vint d'en donner, pour ainsi dire, la monnaie. Au lieu d'élever au centre de la croix une mitre gigantesque, ils en arrondirent de moins spacieuses, non-seulement à l'intersection des nefs, mais sur chaque branche de la croix. Cinq dômes de proportions réduites tinrent lieu du vaste hémisphère qui étonne les regards dans le monument de Justinien. Cette combinaison originale devint le type habituel des églises d'Orient, bien différentes, comme on voit, de nos constructions religieuses. A Byzance même, Justinien fit ériger sur ce plan une nouvelle basilique, dédiée aux saints Apôtres, pour remplacer un vieil édifice qui tombait en ruine; et les architectes de Sainte-Sophie en dirigèrent l'exécution [1].

Bien longtemps après, au x^e siècle, des artistes que le doge Pierre Orseolo avait appelés de Constantinople étaient chargés par lui de bâtir à Venise une cathédrale. En 977, on en posait solennellement la première pierre. Quel plan avaient dressé les architectes, quelles formes leur imagination avait-elle rêvées? Le songe n'avait été ni long ni audacieux : ils voulaient tout simplement reproduire l'église des Saints-Apôtres, en lui donnant des proportions plus massives, un aspect plus sombre et plus barbare. Ses dômes trapus allaient s'appuyer lourdement sur d'épaisses murailles, les rayons du soleil introduire dans l'enceinte une faible lumière par d'étroites ouvertures. Le sénat fit recueillir à grands frais,

1. « Erat Bysantiis vetusta quædam ædes, cunctis dicata Apostolis, quam ævi longinquitas sic labefecerat, ut collapsura prope diem videretur. Hanc Justinianus imperator funditus demolitam non solum instaurare studuit, sed majorem etiam facere et pulchriorem. — Quod ad tectum attinet, quidquid imminet sanctuario a medio Sophiæ templo nulla re differt, præterquam magnitudine, quæ illi cedit. In lateribus autem quatuor culmina sunt medio illi magnitudine paria. » Procope : *De Ædificiis Justiniani*, t. II, p. 13.

dans tout l'Orient, les marbres rares qui devaient cacher les murs de briques, et prodigua, sans compter la dépense, les mosaïques et les dorures. Des légions de saints personnages, aux traits rudes, mais pleins d'expression, peuplèrent graduellement le robuste édifice, où ils semblent encore, après huit siècles d'intervalle, examiner les voyageurs d'un œil farouche.

Or, il n'y avait pas vingt ans que les maçons travaillaient au pieux édifice, quand un monument analogue fut commencé dans une province de France, à Périgueux, bien loin de la Méditerranée. Quelle circonstance avait provoqué cette imitation? Un maître tailleur de pierre avait-il quitté le Périgord et visité les lagunes? S'était-il pris d'admiration pour la basilique dont on achevait le gros œuvre? Ou bien quelque artiste de Byzance avait-il été amené, par des motifs inconnus, dans cette contrée charmante, brodée d'un réseau de collines et sillonnée de pittoresques vallons? Les chroniques ne nous donnent à cet égard aucun renseignement. Les scribes dont la plume patiente nous a conservé tant de minutieux détails ne nous ont pas légué la moindre note sur l'architecte de Saint-Front, ancienne église monastique, devenue la cathédrale de Périgueux. Ce qu'on sait d'une manière positive, c'est que les Vénitiens fondèrent à Limoges, non loin de Périgueux, une colonie mercantile, avant la fin du x^e^ siècle. La puissante république faisait alors presque seule le commerce de l'Orient, source principale de sa richesse. Les épices, la soie, les gommes, les parfums, les médicaments de l'Asie étaient distribués à l'Europe par ses vaisseaux. Mais de graves obstacles gênaient cet important commerce, pendant le x^e^ siècle. Les Islamites, établis à la fois en Espagne et sur la côte d'Afrique, dominaient le détroit de Gibraltar. Leurs avides corsaires y rendaient la navigation impraticable. Les pirates normands, qui infestaient l'Atlantique devant les Pays-Bas, la France et l'Angleterre, ne causaient pas moins d'anxiété aux navires marchands. Il fallut donc choisir une autre voie pour transporter dans l'ouest et dans le nord les produits du Levant. Les Vénitiens déposèrent d'abord à Montpellier, puis à Aigues-Mortes, les objets de leur trafic; bientôt après ils fondèrent un comptoir à Limoges, d'où ils répartissaient leurs denrées au centre et au nord de la France, d'où ils les dirigeaient par la Rochelle sur les Iles Britanniques. Un manuscrit anonyme des *Antiquités de Limoges* place entre 988 et 989 l'arrivée dans cette commune des négociants italiens; mais, suivant le père Saint-Amable, elle aurait eu lieu dès l'année 979. La date de leur établissement n'est donc pas connue d'une manière tout à fait certaine. Or les auteurs de la *Gallia Christiana* fixent le commencement des travaux de Saint-Front à l'année 984. Ils

furent commandés par l'évêque Frotaire, qui gouverna le diocèse de Périgueux de 976 à 991, fonda le monastère de Saint-Front et en éleva tous les bâtiments. Une vision l'y détermina. Depuis l'époque où saint Front avait péri pour sa croyance, on ignorait en quel lieu se trouvait le corps du martyr. Des guerres cruelles en avaient fait perdre la mémoire. Il fut révélé à un moine de la ville dans un moment d'extase, et Frotaire voulut le consacrer par une opulente abbaye, dont l'église devait un jour abriter ses restes.

Pour construire cette église d'une importance exceptionnelle, il lui fallait un habile architecte. Où le trouver en ces temps barbares, et quelle forme donner au monument? Préoccupé de son dessein, l'évêque en parlait sans doute avec insistance, comme tous les hommes qui ont à cœur un grand projet. Qu'il en ait entretenu les marchands vénitiens de Limoges, qu'il leur ait même demandé avis, quoi de plus naturel? Quoi de plus naturel aussi que les trafiquants italiens lui aient vanté la basilique dédiée à saint Marc, dont on achevait l'imposante structure? Ces éloges inspirèrent au prélat le désir d'en faire élever une pareille, plan qui exigeait un artiste versé dans les arts de l'Orient; il y a donc tout lieu de penser que, par l'entremise du comptoir vénitien, Frotaire appela du bord des lagunes, ou même de Byzance, quelque artiste alors célèbre, tombé peu à peu dans un profond oubli. L'architecte inconnu prit pour modèle l'église Saint-Marc, dont la renommée naissante avait occasionné son voyage en Occident. Il y apportait les goûts, les habitudes, les procédés techniques de sa patrie. Et peut-être eut-il besoin d'une colonie de manœuvres familiarisés par la pratique avec les arts de Constantinople.

Les citoyens de Périgueux virent donc bientôt s'élever au-dessus de leurs demeures les fortes murailles d'une construction byzantine, qui se couronnèrent de cinq dômes, ayant pour toiture des dalles imbriquées, aboutissant à une pomme de pin. Des fenêtres en plein cintre, de style roman, éclairaient l'intérieur de l'édifice. Puis un clocher à six étages, le plus ancien de France, domina les coupoles. Il se terminait par une colonnade circulaire, portant un entablement très-simple, sur lequel s'aiguise une calotte en pomme de pin. Il existe encore, séparé du monument comme les campaniles italiens, et s'élève à soixante mètres du sol; on ne lui connaît point d'analogue dans notre pays. Quant au portail, quoique la principale branche de la croix ne forme qu'une seule nef, il est divisé en trois sections perpendiculaires, comme les façades des églises romanes et des églises gothiques. Un fronton percé de trois fenêtres, une grande et deux petites, s'y trouve flanqué de deux toitures aiguës, ou

pyramides quadrangulaires. On a suivi la méthode indigène, sans se préoccuper des faits et de la logique. Des absides terminent les autres branches de la croix, comme dans les églises rhénanes.

L'ornementation, à la première vue, ne diffère nullement de celle qui décore nos basiliques romanes. Une tradition altérée de l'antique, mais surtout de l'architecture latine en décadence, lui sert de base. Suivant M. Félix de Verneilh, « l'imitation est plus fidèle et plus constante, sans exclure toutefois des règles nouvelles et des détails nouveaux. Les innovations sont moins radicales, voilà tout. Les chapiteaux conservent la rose, la corbeille, les volutes, traits du style corinthien qui s'effacent dans l'art roman. Les feuilles d'acanthe sont peu multipliées, et demeurent très-détachées de la masse. Il y a d'ailleurs de la liberté et de l'originalité sans barbarie dans les détails, de la tournure et presque du grandiose dans l'ensemble. La ville de Périgueux abonde en vrais chapiteaux romans : on en trouverait sur le nombre de moins finis et de plus bizarres. » Somme toute, la décoration de l'église n'offre aucun élément oriental. Ses murailles nues, grossièrement appareillées, ne sont couvertes ni de marbres, ni de dorures, ni de mosaïques. Elles inspirent au visiteur un sentiment de tristesse, quand il examine leur aspect sévère et leur nudité mélancolique.

Ce monument d'une forme originale, singulière, construit par un architecte venu des pays lointains, excita dans le Périgord et dans les provinces d'alentour une vive attention. Il avait pour lui l'attrait de la nouveauté, le charme des origines mystérieuses. Il provoqua une foule d'imitations. A Périgueux même, on éleva presque aussitôt une cathédrale, surmontée de deux coupoles, monument moins vaste que l'église abbatiale de Saint-Front, mais procédant du même type; et le couvent de Saint-Silain reproduisit dans sa pieuse enceinte les dispositions de ce nouvel édifice. Un grand nombre de monastères situés dans le voisinage du chef-lieu suivirent son exemple. Les populations étonnées virent s'arrondir au-dessus des campagnes, se profiler sur la verdure des collines les dômes de leurs églises. A Saint-Astier, Brantôme, Saint-Jean de Cole, Saint-Avit-Senieur, Paunat, Trémolac, Boschaud, Ligneux, la voûte orientale s'enflait aux rayons du soleil d'occident. Puis elle sortait du Périgord, s'établissait à Angoulême, à Saintes, à Cahors, à Solignac et à Cognac, plus loin encore, à Fontevrault, à Angers. Il ne reste pas moins, en France, d'une quarantaine d'églises où s'étale le dôme de Justinien. On a même cru un moment que ce système de construction avait influé sur Notre-Dame du Puy en Vélay, sur l'église Saint-Hilaire de Poitiers, sur la collégiale de Loches; mais un examen rigoureux a fait douter que

son action se soit étendue aussi loin : elle ne paraît guère avoir franchi le sol de l'Aquitaine.

Cet espace restreint, où l'architecture byzantine proprement dite a été confinée dans notre pays, l'emploi de la coupole qui la caractérise, et l'absence de cet élément spécial dans nos innombrables édifices romans et gothiques, achèvent de démontrer que l'art ogival est bien un produit de la France du Nord, qu'il n'a rien emprunté ni aux inventions de l'Orient, ni au style mauresque, ni à la barbare Allemagne. Il nous appartient d'une manière absolue, il forme un de nos titres de gloire. Toute prétention rivale doit maintenant se taire devant des preuves indiscutables.

ALFRED MICHIELS.

LES

# MERVEILLES DE LA GRAVURE

PAR M. GEORGES DUPLESSIS

---

Si « l'honnête homme », pour employer une expression du XVII^e siècle, est tenu de connaître les grandes lois de la nature et les noms des principaux savants ou inventeurs auxquels l'humanité doit les découvertes les plus nobles et les plus utiles, il est tenu également de savoir qu'il a existé un Ictinus, un Phidias, un Raphaël, un Michel-Ange, un Rembrandt et un Poussin. Aussi la maison Hachette a-t-elle fait entrer les arts dans sa *Bibliothèque des Merveilles* destinée à fournir à chacun un abrégé des connaissances nécessaires. Nous avons déjà signalé, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, la publication des *Merveilles de la peinture et de la sculpture* par M. Viardot, et celle des *Merveilles de la céramique* par M. Jacquemart, mais les événements nous ont empêché de parler à leur apparition des *Merveilles de la gravure* par M. Georges Duplessis. Heureusement une nouvelle édition de cet ouvrage nous permet de réparer un retard involontaire.

Tous ceux qui s'occupent d'art et qui ambitionnent le titre d'amateur doivent désirer quelques notions sommaires sur l'art qui a le plus servi à la diffusion de la connaissance des belles choses, qui nous procure de si nombreuses jouissances en rappelant jusque dans nos foyers et à toute heure le souvenir des chefs-d'œuvre pour lesquels nous nous passionnons, et qui nous permet de réunir en portefeuille tant de documents si utiles à nos travaux. Ces notions, indispensables à ceux même qui n'aspirent point à devenir amateurs ès gravures, se trouvent exposées

sans aridité, sans formules trop techniques, dans le livre des *Merveilles de la gravure* qu'on peut lire avec la certitude de n'être pas induit en erreur, M. Duplessis, bibliothécaire au Cabinet des estampes de Paris, connaissant à fond le sujet dont il parle.

A l'Italie M. Duplessis a maintenu la priorité pour la découverte de la gravure en creux, et suivant nous il a pleinement raison. La gravure en creux est manifestement sortie de l'usage de nieller des plaques d'argent, et l'Italie est le seul pays de l'Occident où l'art de nieller ait été communément pratiqué. Aux artistes Flamands il reporte l'honneur d'avoir eu les premiers l'idée d'utiliser la gravure en relief pour multiplier les éditions de leurs œuvres, et nous l'approuvons encore. Vouloir préciser l'époque et

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Gravure d'Andrea Mantegna.

dire en quel pays, pour la première fois, on songea à tirer des épreuves d'une planche gravée en relief, c'est rêver l'impossible. Bien des siècles avant que des artistes aient pensé à multiplier leurs compositions par l'impression, les cartiers, les enlumineurs de manuscrits et probablement bien d'autres industriels, parmi lesquels nous pourrions citer les émailleurs, se servaient de patrons. Voir dans la barbarie des types ou de l'exécution une preuve d'ancienneté est une erreur; la barbarie et l'ignorance sont de tous les temps, et les gravures populaires du XVII^e siècle ne diffèrent point sous ce rapport de celles du XV^e. On ne peut décider de l'âge d'une image que lorsqu'il est possible de la rattacher à une école. Or, jusqu'à présent, l'estampe la plus ancienne qui présente cette condition appartient aux Pays-Bas; elle est datée de 1418 et accuse

l'école des van Eyck, dont on retrouve également l'influence dans le *Speculum humanæ salvationis*. Il n'y a dans ce fait rien qui doive nous surprendre lorsqu'on réfléchit au développement considérable que les arts avaient pris dans ces pays soumis à la domination des ducs de Bourgogne, alors que l'Allemagne encore barbare avait peu de temps à consacrer aux arts.

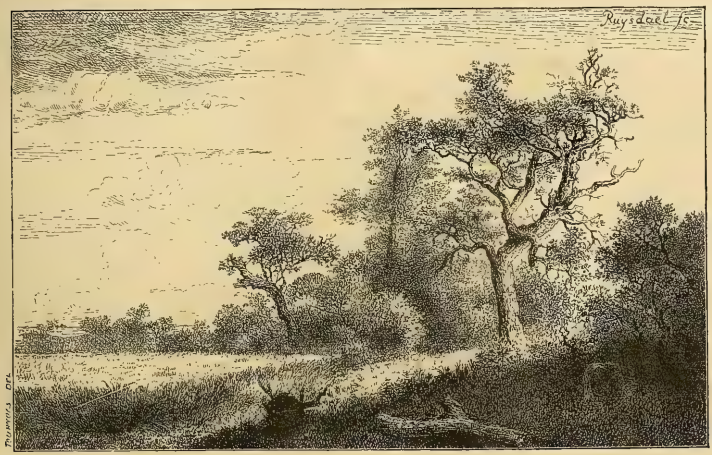
Sans s'attarder à discuter ces questions épineuses, M. Duplessis trace un tableau

PORTRAIT DE SNYDERS.

Eau-forte de Van Dyck.

rapide et fidèle de l'histoire de l'art de la gravure en Italie, en Allemagne, en France, en Angleterre, en Espagne et dans les Pays-Bas. Avec un cicerone aussi bien informé, on peut avoir la certitude d'être sûrement renseigné touchant les phases diverses par lesquelles cet art passa en Italie depuis Maso Finiguerra obtenant en 1452 une épreuve de son *Couronnement de la Vierge* jusqu'à Antoine Capellan, le dernier des graveurs que la Péninsule vit naître à Venise en 1740. Les styles divers des grands maîtres en l'art de peindre qui ne dédaignèrent pas de manier le burin, Mantegna, Francia,

Léonard de Vinci, Pollajuolo, Marc-Antoine, sont caractérisés sobrement et avec mesure par l'analyse de leurs principales œuvres. Dans les Pays-Bas, l'historien nous fait assister au merveilleux développement que l'eau-forte dut à des maîtres comme Rembrandt, Van Dyck, Ruysdael et Paul Potter. En Allemagne, nous trouvons Albert Durer, Holbein et la foule des petits maîtres. Mais ici nous serions tenté de faire un procès à M. Duplessis. Est-ce bien dans l'école allemande qu'il faut placer Martin Schongauer et plusieurs autres graveurs? ne conviendrait-il pas plutôt de les rattacher à l'école des Pays-Bas où ils ont dû étudier sous les Memling et les Stuerbout?




LE CHAMP DE BLÉ.

Eau-forte de Ruysdael.

Il y a là tout un champ nouveau à explorer, et nous espérons bien que des érudits voudront s'y appliquer.

Par courtoisie, M. Duplessis a placé en dernier, même après les écoles espagnole et anglaise, l'école française qui compte tant de maîtres excellents : Callot, Nanteuil, Audran, Pesne, Cars, pour n'en citer que quelques-uns. Mais en voulant observer les règles de la politesse, M. Duplessis a mis la raison de son côté, car si la France ne fut pas la dernière à compter d'habiles graveurs, elle est certainement la nation chez laquelle cet art a persisté à jeter le plus longtemps un vif éclat. Aucune autre ne pourrait de nos jours mettre un nom en parallèle avec celui de M. Henriquel-Dupont, qui est un maître non-seulement par la perfection de ses œuvres, mais encore par les nombreux et brillants élèves qu'il a su former.

Pour faciliter l'intelligence du style de chaque école, du caractère des maîtres,

MM. Hachette ont eu l'excellente pensée de faire reproduire plusieurs des chefs-d'œuvre de la gravure; puis, afin que rien ne manquât à cet ouvrage destiné à devenir le vrai manuel pour la connaissance de la gravure, M. Duplessis a expliqué, dans un chapitre à part, les procédés divers employés pour graver au burin, à l'eau-forte, à la pointe sèche, à la manière noire, à l'aquatinte, en manière noire... sans oublier la récente invention de l'héliographie. Aussi pouvons-nous en toute assurance dire que les *Merveilles de la gravure* renferment tout ce qu'il est indispensable de savoir sur l'art de la gravure et sur les artistes qui par l'impression ont multiplié leurs compositions ou celles des grands maîtres de la peinture et de la sculpture.

F. DE TAL.

LE MARCHAND D'ORVIÉTAN.

Eau-forte de Rembrandt.

Le Directeur-gérant : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1416]

# ÉROS

## ÉTUDE SUR LA SYMBOLIQUE DU DÉSIR

---

Parmi les types mythologiques que l'antiquité a légués à l'art moderne, il n'en est aucun qui ait été plus souvent reproduit que celui de l'Amour. Les enfants ailés qui, dans les peintures galantes du dernier siècle, voltigent autour des amants sous des bosquets de roses, et ceux qui, dans la peinture religieuse, descendent des nuages avec des couronnes et des palmes, ou emportent les personnages divins dans les assomptions et les gloires, appartiennent, au point de vue de l'art, à un même type, et c'est seulement d'après le caractère des scènes où ils figurent qu'on nomme

les uns des amours, les autres des anges ou des chérubins. Il peut être intéressant de chercher l'origine et de suivre les transformations de ce type qui, dans l'art antique aussi bien que dans l'art moderne, se présente avec une double signification, mystique et sensuelle.

Le type de l'Amour est purement grec. Il y a, il est vrai, dans les mythologies orientales, des figures ailées, et on sait que quelques-unes ont pénétré en Grèce, mais on sait aussi ce qu'elles y sont devenues. L'oiseau à tête humaine qui, dans les peintures égyptiennes, représente l'âme séparée du corps, a fourni aux Grecs l'allégorie des Sirènes, dont le caractère funèbre s'est mieux conservé dans les monuments figurés que dans la poésie. Les femmes-oiseaux qui emportent des enfants dans les bas-reliefs lyciens du British Museum peuvent être rapprochées des Harpyies de la mythologie homérique. Les personnages ailés de l'Assyrie et de la Perse ont pu servir de modèles aux Gryphons des Grecs comme aux Chérubins des Juifs, et la ressemblance même de ces deux mots indique une même origine. Les figures ailées sont très-communes dans les monuments de l'art étrusque ; les plus caractérisées paraissent répondre aux Kères et aux Érinnyes. Il n'y a rien dans tout cela qui ait pu fournir un seul trait à la physionomie artistique de l'Amour.

Dans les monuments de l'art grec, les ailes peuvent être considérées comme l'attribut spécial de deux divinités, l'Amour et la Victoire, quoiqu'on les trouve aussi dans les représentations assez rares de quelques types secondaires, comme les Vents, les Euménides, etc. Parmi les grands Dieux, Hermès est souvent représenté avec des ailes, mais, au lieu de les porter aux épaules, il les porte à la tête et aux pieds ; plus souvent encore ces ailes sont attachées à son chapeau et à ses chaussures ; elles expriment la rapidité du crépuscule, qui est la manifestation visible d'Hermès. En pénétrant plus profondément dans la conception théologique de ce Dieu, je crois y trouver la véritable origine du symbole complexe de l'amour, le lien qui le rattache à l'idée de la mort et l'explication du type mystérieux de l'Hermaphrodite.

J'ai démontré le premier, par l'étude de l'*Hymne homérique à Hermès*, qu'il est, dans sa révélation primitive, le crépuscule du matin et du soir [1]. Mais ce caractère physique n'est que l'expression la plus simple du principe général de transition et de transaction dont Hermès est le symbole, et dont les aspects multiples se rattachent les uns aux autres par une association d'idées très-familière à la théologie hellénique. Hermès répond à la fois au Terminus et au Mercurius des Latins;

1. *De sacra poesi Græcorum*, cap. III, p. 36.

il est l'intermédiaire universel entre le ciel et la terre, entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort, entre les mâles et les femelles, le grand interprète, la Parole divine, le Dieu des sacrifices, des traités, des échanges, des routes, des places publiques, des gymnases.

Ce caractère de lien universel, dans la nature et dans la société, permet de rapprocher d'Hermès le Dieu que les Grecs appellent *Éros* et les Latins *Cupido,* mots que nous traduisons par l'Amour, et qui seraient peut-être mieux traduits par le Désir. L'assimilation d'Hermès et d'Éros n'est indiquée, du moins à ma connaissance, que dans un passage des livres hermétiques[1], mais leurs affinités théologiques sont exprimées sous une autre forme par plusieurs généalogies qui font d'Éros un fils d'Hermès. Les théogonies servent à traduire les relations des lois naturelles; ainsi on donne ordinairement Aphroditè pour mère à Éros, parce que la beauté enfante le désir. Aphroditè représente le Féminin éternel dans sa plus haute généralité : comme Hermès, elle préside à l'union des sexes. De la fusion de ces deux principes générateurs résulte Hermaphrodite, qui est, à mon avis, une des formes d'Éros, le désir accompli.

Homère ne personnifie pas l'Amour; il le nomme deux ou trois fois comme un sentiment humain, mais non comme un Dieu. Au début de la Théogonie d'Hésiode, Éros est placé, parmi les principes du monde, après le Vide et la Terre : « Il y eut d'abord le Vide et ensuite la Terre à la poitrine large, siége toujours sûr des Immortels qui occupent les crêtes de l'Olympe neigeux et les Tartares ténébreux, au fond du sol aux larges routes, puis le Désir, qui l'emporte sur tous les immortels, le Désir énervant, qui, dans le sein de tous les Dieux et de tous les hommes, dompte la pensée et la volonté réfléchie. » Au reste, il ne reparaît plus dans la suite du poëme, si ce n'est quand, après la naissance d'Aphroditè, Éros et Himéros, c'est-à-dire le Désir et le Charme, s'attachent à ses pas. Éros était la divinité locale de Thespies, ville de la Béotie près de laquelle habitait Hésiode, ce qui explique pourquoi il lui donne une place importante au commencement de son poëme. D'après Pausanias[2], le plus ancien simulacre d'Éros, chez les Thespiens, était une pierre brute. Avant la naissance de l'art, on représentait généralement les Dieux de cette manière, principalement Hermès, dont le nom est devenu un terme générique pour désigner ces images primitives.

Les bornes des champs, les poteaux indicateurs du chemin dans les carrefours étaient naturellement consacrés à Hermès, Dieu des routes et des

1. Hermès Trismégiste, livre II, page 114.
2. Pausanias, IX, 27.

limites. La sculpture naquit par le passage du symbole à l'image, lorsqu'on tailla le haut du poteau en forme de boule ressemblant grossièrement à une tête. En outre, comme Hermès était le Dieu du gain et de la fécondité, celui qui multipliait les fruits dans les vergers et les troupeaux dans les étables, on rappelait ce caractère, si précieux pour les bergers et les cultivateurs, par un attribut dont la crudité ne choquait personne à ces époques naïves et qui pouvait s'appliquer également à Dionysos, générateur des fruits, ou à d'autres divinités champêtres primitivement étrangères à la religion grecque, comme le Phrygien Prièpos, ou le Vertumnus des peuples de l'Italie.

La puissance créatrice étant représentée, dans les religions orientales, par des divinités androgynes, on peut supposer que l'Hermaphrodite est un emprunt fait par les Grecs à quelque mythologie asiatique. Les auteurs anciens n'en parlent pas; la petite anecdote de Salmacis, racontée par Ovide, ne suffit pas pour expliquer la répétition fréquente de ce type singulier dans les monuments de l'art, et presque toujours avec une intention symbolique évidente. Un grand nombre appartiennent à la classe des hermès, c'est-à-dire que le bas du corps est enveloppé dans une gaîne. Tel est l'Hermaphrodite du musée de Stockholm [1], qui porte sur la tête une corbeille chargée de fruits. Un autre, qui fait partie d'une collection particulière en Angleterre [2], a les ailes d'Éros et la nébride de Dionysos. Un troisième [3], dans lequel les attributs des deux sexes sont figurés d'une manière très-apparente, porte sur son manteau une inscription où on lit en latin le nom de Jupiter Terminal; il y a là une confusion de symboles qui n'appartient qu'aux monuments de la décadence.

Cette confusion, qui tendait à remplacer le polythéisme primitif par une religion unitaire, se retrouve dans un monument très-étrange du musée du Vatican [4]. C'est un hermès à trois faces; les deux premières portent l'attribut ordinaire des Dieux générateurs et sont surmontées, l'une de la tête imberbe d'Hermès, l'autre de la tête barbue et diadémée de Dionysos. La troisième face représente en bas-relief une figure de femme complétement drapée, qui est probablement Korè. Sur les trois faces, à la base, sont sculptées trois figurines : Apollon, avec sa lyre, répond à Dionysos; Éros, avec son flambeau, à Hermès, et Aphroditè marine à Korè. M. Guigniaut voit dans ce monument une représentation

1. Clarac. *Musée de sculpture*, pl. 668, nº 1554 A.
2. Id., ibid., pl. 639, nº 148 B.
3. Wieseler, *Denkmaler der alten kunst*, II, pl. LVI, nº 710.
4. Guigniaut, *Nouvelle galerie mythologique*, pl. CXXXI, fig. 238.

symbolique des trois Cabires qui, d'après Mnaséas, sont fils d'Axiéros et adorés à Samothrace sous les noms mystiques d'Axiokersos, Axiokersa et Kasmilos. Les figurines correspondantes seraient les divinités cabiriques que Pline désigne sous les noms de Phaéton, Pothos et Vénus, et qu'il dit avoir été sculptées par Scopas. Pausanias, qui vit ces statues dans le temple d'Aphroditè Praxis, à Mégare[1], leur donne trois noms masculins : Éros, Himéros et Pothos ; malheureusement il ne les décrit pas ; il se borne à dire que le caractère de ces statues répond à celui des personnages qu'elles représentent. Tout ce qu'on peut en conclure, c'est que Scopas avait habilement rendu trois nuances d'une même idée.

On ne connaît pas de représentation archaïque d'Éros. Une épigramme de Simmias de Rhode donnerait à penser qu'on l'a quelquefois représenté comme un vieillard ailé. Dans cette petite pièce, dont les vers sont inégaux et disposés en forme d'ailes, le Dieu se décrit lui-même ainsi qu'il suit :

Tu vois en moi le prince de la terre, le créateur du ciel et de la mer.
Ne t'étonne pas si, étant si grand, je porte une barbe épaisse.
Je suis né quand il a plu à la Nécessité.
A sa triste volonté ont été soumis
Tous les êtres qui rampent
Dans l'éther
Et le vide.
Je ne suis pas fils de Kypris;
Je m'appelle le Désir aux ailes rapides.
Je n'emploie pas la violence, mais la douce persuasion.
Tout m'obéit, la terre et l'abîme de la mer et le ciel.
J'en ai conquis le sceptre primordial, et je donne des lois aux Dieux.

Ce caractère dèmiurgique du Désir n'est que la forme mythologique de l'idée des causes finales ; on le voit déjà indiqué dans la Théogonie

1. Pausanias, I, 43.

d'Hésiode et on le retrouve dans les fragments orphiques [1]. Un de ces fragments place le Désir à côté de Mètis, le principe moteur, la pensée divine; un autre lui donne pour père Kronos, symbole des révolutions périodiques et du temps éternel. Dans le chœur des Oiseaux d'Aristophane [2], l'origine des choses est représentée par un œuf né de la Nuit aux ailes noires, et d'où sort le Désir. On peut voir une allusion à cette doctrine dans une pierre gravée [3] où est figuré l'enfant Éros sortant d'un œuf. Mais on ne peut affirmer que cette petite composition ait un sens cosmogonique; le Désir ayant des ailes, il était tout simple de représenter sa naissance comme celle d'un oiseau qui crève son œuf, et rien ne prouve qu'il s'agisse de l'œuf du monde. Sur un autre camée [4], on voit l'Amour enfant dans une coquille; on ne peut guère supposer ici autre chose qu'une fantaisie artistique.

Il est difficile de savoir sous quelle forme l'école de Phidias avait conçu le type d'Éros. L'admirable groupe de l'adolescent nu, accoudé sur les genoux d'une femme drapée, dans la frise du Parthénon [5], est généralement regardé comme une représentation d'Éros et d'Aphroditè Pandèmos, c'est-à-dire protectrice de tous les dèmes de l'Attique. Mais cette explication, quoiqu'elle ait pour elle l'autorité d'Ottfried Muller, est contestée comme toutes celles qui ont été proposées pour les Dieux du Parthénon. M. Beulé [6], remarquant que l'enfant n'a pas d'ailes, propose d'y voir Erechtheus près des filles de Kekrops. Mais on sait que la tradition mythologique attribue à Erechtheus, comme fils de la Terre, un corps terminé en queue de serpent. Ce groupe pourrait bien représenter le jeune Triptolème auprès des grandes Déesses d'Éleusis, sujet très-populaire chez les Athéniens.

Éros paraît avoir été un des types de prédilection de la seconde école attique. J'ai mentionné plus haut les trois statues des Démons de l'amour, par Scopas. Praxitèle fit aussi plusieurs statues d'Éros, qui passaient pour des chefs-d'œuvre. Les plus fameuses étaient celles de Parion, sur la Propontide, et celle de Thespies. Toutes deux étaient de marbre et représentaient le Dieu sous les formes de l'adolescence. C'est probablement à l'Éros de Thespies que se rapporte l'anecdote si connue de la ruse de Phrynè. Elle avait demandé à Praxitèle une de ses œuvres, et il ne

1. *Orphica*, édit. Hermann, fragm. VI et XXII.
2. Aristophane, *Aves*, v. 694.
3. Wieseler, II, pl. L, n° 628.
4. Id., II, pl. LI, n° 642.
5. Id., I, pl. XXIV, n° 115.
6. Beulé, *Acropole d'Athènes*.

refusait pas, mais il lui laissait l'embarras du choix. Elle lui fit dire un jour que le feu était à son atelier, et comme il s'écria aussitôt : « Qu'on sauve au moins mon Éros et mon Satyre », elle le rassura et lui dit qu'elle savait maintenant ce qu'elle devait choisir [1]. Elle prit la statue d'Éros et la consacra à ce Dieu dans la ville où il était particulièrement adoré. Cicéron dit qu'on allait à Thespies uniquement pour voir cette statue. Après la conquête de la Grèce, Mummius n'osa pas l'enlever. Caligula, qu'un sacrilége n'effrayait pas, la fit transporter à Rome. Claude

LES TROIS CABIRES DE SAMOTHRACE.

la rendit aux Thespiens, mais Néron la fit reprendre et elle périt dans un incendie. Pausanias [2] attribue la mort tragique de Caligula et de Néron à la vengeance d'Éros.

On regarde généralement comme imité d'un des chefs-d'œuvre de Praxitèle le magnifique torse du Vatican [3], dont la tête penchée, ornée de longs cheveux, semble exprimer une sorte de rêverie mélancolique. Cette expression étrange, où se devine déjà le caractère funèbre d'Éros dans les dernières périodes de l'art grec, fait songer au mysticisme sensuel du *Banquet de Platon*. Ce livre, austèrement licencieux, comme l'appelle M. Michelet, est un dialogue sur la nature d'Éros : il est le plus

1. Pausanias, I, 20 et IX, n° 28.
2. Id., ibid.
3. Bouillon, *Musée des Antiques*, I, pl. xv.

ancien de tous les Dieux, car le Désir a créé le monde. — Non, il est le plus jeune, et la lutte des forces élémentaires, au début des cosmogonies, a dû précéder sa naissance. — Mais est-ce bien un Dieu ? Puisqu'il est le Désir, il lui manque quelque chose : les Dieux n'ont rien à désirer : c'est un Démon, un médiateur entre le ciel et la terre. Nous sommes ainsi ramenés au prototype d'Éros, à Hermès, l'intermédiaire universel.

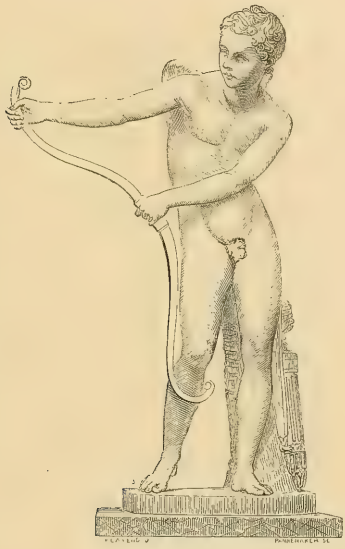
L'Éros du musée de Naples [1], évidemment copié d'après le même modèle que le torse du Vatican, est plus complet comme ensemble. Il y a au British Museum [2] une statue semblable, provenant de la collection de lord Elgin, mais la tête manque et les épaules n'offrent pas les traces d'ailes qu'on remarque dans les deux Éros de Rome et de Naples; l'Éros de Thespies avait des ailes dorées. Rien n'est plus naturel que de représenter le Désir avec des ailes, pour s'élancer vers le but auquel il aspire ; c'est pour cela que cet attribut caractérise Éros et non pas, comme le disent les modernes, « à cause de l'humeur volage de ce petit Dieu badin » ; de telles mièvreries sont étrangères à l'esprit de l'antiquité. D'autres métaphores qui se présentent spontanément à l'esprit, le feu du désir, les flèches du désir, ont fourni au type d'Éros ses deux autres attributs les plus ordinaires : l'arc et le flambeau.

La charmante statue du Capitole, intitulée l'Amour tendant son arc [3], dont il existe plusieurs autres exemplaires, notamment au Louvre, est sans doute la répétition de quelque original célèbre, peut-être l'Éros de bronze de Lysippe, qui était à Thespies à côté de celui de Praxitèle. Ici, les formes du Dieu sont celles de l'adolescence; l'art des époques postérieures le représente le plus souvent comme un enfant; c'est en effet presque aussitôt après sa naissance que le désir atteint toute sa vivacité. Ce type, tout à fait systématique, où les formes pleines et grasses de la première enfance s'allient aux proportions et aux allures d'un adolescent, est un exemple de la liberté avec laquelle l'art grec savait grouper, en les corrigeant et en les transformant, les éléments que lui fournissait la nature. Ce type idéal, créé par l'antiquité, a été adopté par Raphaël et par tous les maîtres de la Renaissance, non-seulement dans les allégories, mais dans les scènes réelles où devaient figurer des enfants.

Dans les peintures de vases, Éros conserve les formes maigres d'un adolescent; mais assez souvent ses longs cheveux sont relevés en chignon derrière la tête comme ceux des femmes, et il porte comme elles des bra-

1. Museo Borbonico, IV, n° 25.
2. Wieseler, I, pl. XXXV, n° 145.
3. Bouillon, I, pl. XIX.

celets aux bras et aux chevilles. C'est ainsi qu'il est représenté, devant un char traîné par un gryphon et une panthère et conduit par un Hermaphrodite, sur un vase peint[1], dont le sujet n'a pas encore été expliqué. Ne serait-ce pas une allégorie de l'Hymen conduit par l'Amour? La figure androgyne et ailée que l'on voit souvent sur des vases du beau style et qu'on nomme improprement le Génie des mystères[2] me paraît être une forme d'Éros, l'amour dans le mariage, et c'est pourquoi il plane



ÉROS TENDANT SON ARC.

au-dessus du char qui porte Hadès et Korè ou Dionysos et Ariadnè. On peut interpréter de la même manière un petit groupe en terre cuite[3] représentant un Hermaphrodite enfant à côté d'Aphroditè. Dans les

1. Wieseler, II, pl. LVI, n° 718.
2. Guigniaut, pl. CXXVI, n° 457, et CXLV *bis*, n° 4,046.
3. Wieseler, II, pl. LVI, n° 716.

hymnes orphiques [1], Éros est appelé διφυής, c'est-à-dire à la double nature, ou qui a les deux sexes.

Les rapports de l'Amour avec l'Hymen s'offrent si naturellement à l'esprit qu'on ne doit pas s'étonner que les types d'Éros et d'Hermaphrodite aient pu se rapprocher au point de se confondre. Le plus souvent, néanmoins, ces deux types restent distincts. Hermaphrodite représente proprement l'union des sexes, c'est-à-dire le mariage. Ce caractère

ALLÉGORIE DU MARIAGE.

se montre avec évidence dans un bas-relief du palais Colonna [2] qui représente un Hermaphrodite debout entre un Hermès et une statuette d'Artémis : Hermès est le Dieu générateur; Artémis, comme Déesse lunaire, préside à la délivrance des femmes et à l'éducation des enfants. Dans les bras d'Hermaphrodite est un enfant ailé qui tend les mains vers le Dieu de la fécondité. Au second plan, on voit un petit temple circulaire devant lequel se croisent deux flambeaux.

1. *Orphica,* hymn. LVIII, v. 4.
2. Wieseler, II, pl. LVI, n° 717.

Par suite des progrès de l'art, le type d'Hermaphrodite avait dû se transformer comme celui d'Hermès, dont il n'est qu'une variante. Pendant la grande période républicaine, le rôle physique des Dieux, sans disparaître jamais entièrement, semble s'effacer derrière leurs fonctions politiques. Hermès fut regardé partout comme patron des gymnases et Dieu de l'éloquence, et l'attribut qui l'avait caractérisé à l'origine fut remplacé par la bourse renfermant les graines, source de la richesse des champs, ou la monnaie, instrument des échanges, et par le caducée, la verge où s'enlacent deux serpents, emblème de la paix qui unit les

HERMAPHRODITE.

hommes. C'est toujours la même idée, mais sous une forme plus large et plus haute. De même l'Hermaphrodite, symbole de l'union des sexes dans la nature, dut représenter, sous une forme plastique, cette même fonction élevée par le mariage à la dignité d'une loi sociale.

L'expression la plus complète de ce type étrange, où l'art grec a su fondre les caractères de la beauté de l'homme et de celle de la femme, est l'Hermaphrodite debout[1], que le musée du Louvre a refusé d'acheter pour 2,400 francs, et qui fait aujourd'hui la gloire du musée de Berlin. Je ne crois pas qu'on puisse voir autre chose qu'une personnification de l'Hymen dans cette belle statue, dont la tête est couverte d'une espèce de voile, emblème du mariage, et dont la main tenait probablement un flambeau. L'Hermaphrodite Borghèse, du Louvre[2], est représenté

1. Caylus, *Recueil d'antiquités*, III, pl. XXVIII, XXIX, XXX.
2. Bouillon, I, pl. LXIII.

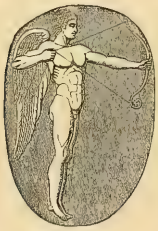
endormi, ce qui exprime bien la paix du désir accompli. Le matelas sur lequel il est couché est une restauration maladroite du Bernin. Il existe plusieurs répétitions de cette statue, ce qui fait croire qu'elle est imitée d'un original célèbre, peut-être de l'Hermaphrodite de Polyklès, mentionné par Pline.

L'Hermaphrodite figure souvent dans des groupes dont il n'est pas toujours facile de déterminer la signification [1]. Tantôt il repousse les attaques d'un Pan, tantôt celles d'un Satyre : c'est peut-être la victoire de l'amour conjugal sur les passions adultères. Une pierre gravée le représente écoutant dans une attitude tranquille des enfants ailés qui jouent de la lyre et du chalumeau : c'est peut-être une allusion à l'harmonie du mariage. Sur une autre on le voit endormi au milieu d'un groupe d'amours endormis comme lui : c'est le sommeil des désirs. La toilette d'Hermaphrodite, sujet représenté dans une peinture de Pompéi, est une décoration appropriée à une chambre nuptiale. Cependant on peut également supposer que ces compositions, et d'autres du même genre, sont de simples caprices d'imagination.

LOUIS MÉNARD.

(*La fin prochainement.*)

1. Wieseler, II, pl. XL, n° 474, pl. XLIII, n° 547, pl. LVI, n°s 713 et 724.



# INSTITUTION DE SOUTH KENSINGTON[1]

## XII.

OLLECTIONS. — Les bâtiments destinés aux collections de Kensington sont élevés successivement, et à mesure qu'une salle est prête on y place les objets qui doivent être exposés au public. Dans le principe, il était difficile de prévoir quel ordre présiderait à cet ensemble de constructions. Les Anglais n'en prenaient qu'un médiocre souci, pourvu que les collections fussent rapidement formées et promptement accessibles au public. « Qu'importe, disait le *Times* à ce sujet, qu'importe l'architecture de ces nouveaux hangars bâtis au rabais à Kensington? Dans ce confus assemblage d'édifices sans goût, il est indifférent que le bâtiment soit en bois, en briques, en fer et en verre; qu'il soit couvert d'un dôme, d'une terrasse, d'un pignon; que ses fenêtres soient percées dans le toit ou dans des murailles; qu'il soit bas ou élevé, isolé ou accolé à d'autres bâtisses. Il nous suffit que les collections soient réunies dans un seul et même édifice. Plus tard, on pourra leur élever un palais digne d'elles. » C'est en effet ce qui est arrivé, et, bien qu'une portion du musée, pour la partie des sciences et de la mécanique notamment, soit encore disposée sous des hangars provisoires, les constructions terminées constituent dès à présent un vaste palais. Le classement des collections n'est

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 251, et t. VI, p. 195.

donc pas encore définitif et l'arrangement des objets subit des changements nombreux.

Le musée de Kensington répond à notre musée de Cluny et à nos collections du Conservatoire des arts et métiers. C'est là que l'on voit réunis les spécimens de l'art appliqué à l'industrie dans le moyen âge, la Renaissance, et même la période moderne jusqu'à nos jours inclusivement, et c'est aussi là qu'il faut aller pour comprendre ce que les sciences, dégagées de leur côté abstrait, peuvent offrir d'intéressant aux usages ordinaires de la vie et au travail quotidien de l'artiste et de l'ouvrier. C'est un musée pratique pour toute espèce de choses, et comme son cadre, assez vaste pour ne rien repousser, ne cesse de prendre des accroissements considérables, il finit par n'avoir plus de caractère spécial et par tenir, parmi les collections publiques de l'Europe, le rang que tient le *Magasin pittoresque* parmi les livres qui composent une bibliothèque. Il offre à la fois tous les avantages et tous les inconvénients d'un vaste recueil encyclopédique. La variété infinie des objets qui le composent assure, il est vrai, à l'homme oisif une promenade instructive et charmante et fournit à l'homme d'étude un perpétuel sujet d'observations, l'artiste y trouve d'incomparables modèles, le savant les plus ingénieuses applications de ses recherches; mais la première impression qui saisit le visiteur dès l'abord est la plus étrange confusion; le recueillement est très-difficile au milieu de tout ce mélange, et la distraction qui s'offre perpétuellement à l'esprit l'empêche de se fixer sur un point déterminé.

Vous entrez dans les vastes salles du rez-de-chaussée, vous voyez les moulages de la colonne Trajane et de la Melpomène antique à côté des dessins fantaisistes qu'Hamon ou Picou ont composés pour des éventails, les statues de Michel-Ange auprès de la porte d'une mosquée du Caire, une horloge d'un mécanisme ingénieux et des échantillons minéralogiques qui montrent la couleur variée des agates, la grosseur des diamants les plus célèbres, une très-curieuse collection d'instruments de musique, de l'orfévrerie byzantine, un morceau d'ambre contenant un petit poisson, un autographe du prince Albert, des armures de tous les temps, des verres de Venise, une coupe de Cellini, etc., etc. S'il est fort agréable de circuler au milieu de ce disparate assemblage, il est fort difficile de s'orienter dans ce labyrinthe. Cette confusion tient à diverses causes : la plus importante est que le musée étant en voie de formation, plusieurs catégories ne sont encore qu'imparfaitement représentées. De plus, le musée renferme, outre les objets qui lui appartiennent en propre, une foule de collections prêtées par des particuliers et

pour lesquelles un classement méthodique entraînerait de sérieuses difficultés et souvent même des froissements pour le prêteur.

Le South Kensington Museum s'enrichit chaque jour par les dons que lui font les particuliers et qui consistent non-seulement en objets ou tableaux isolés, mais encore en collections entières. Le noble exemple donné récemment à Paris par M. La Caze n'est pas un fait rare en Angleterre; on peut en juger par le tableau suivant :

| ANNÉES. | DONNÉ OU LÉGUÉ PAR MM. | |
|---|---|---|
| 1857 | Sheepshanks..... | 233 tableaux à l'huile et 196 aquarelles et dessins. |
| 1860 | Ellison..... | 51 aquarelles. |
| 1864 | Brooke..... | 396 objets d'art appliqués à l'industrie et 718 volumes. |
| 1867 | Wollaston..... | 211 dessins de mosaïques. |
| — | Minshull Bigg..... | 3 statues de marbre. |
| — | Wentworth Dilke..... | 297 volumes, 862 brochures et 155 gravures. |
| 1868 | Louisa Plumley ..... | 43 émaux. |
| — | John Ella..... | 329 volumes de musique, des bustes et un tableau. |
| — | Chauncy Hare Townshend... | 211 pièces d'orfévrerie ou bijoux, 145 tableaux, 175 aquarelles, 4,218 monnaies ou médailles, 831 volumes, 390 dessins, 1,815 gravures. |
| 1869 | Dyce..... | 80 tableaux, 62 miniatures, 83 dessins, 1,511 gravures, 74 bijoux, 27 objets d'art de diverses catégories, 13,500 volumes. |
| 1870 | William Gibbs..... | Collection d'antiquités et de reliefs d'objets romains, celtiques et anglo-saxons. |
| — | John Meeson Parsons..... | 92 tableaux, 47 aquarelles. |

Tout ce que renferment ces collections n'est pas également bon, on le conçoit, mais il y a parfois des pièces très-remarquables, et l'empressement que les Anglais mettent à s'en dessaisir au profit du musée de Kensington montre l'importance qu'ils attachent à cette grande institution nationale. Le musée de South Kensington étant destiné à l'étude, on n'a rien négligé pour instruire les promeneurs et les étudiants qui affluen dans ses galeries. Ainsi des inscriptions clouées et détaillées sont attachées à chacun des objets exposés et en font connaître de suite la nature et l'origine. Ce système nous paraît infiniment préférable à celui qui consiste à mettre de simples numéros renvoyant au catalogue, et d'ailleurs il ne l'exclut nullement et lui sert plutôt de corollaire. Les visi-

teurs n'ont pas toujours le catalogue à la main, surtout dans une immense collection où il y a nécessairement plusieurs catégories d'objets très-différentes les unes des autres, et demandant chacune un catalogue particulier. Une étiquette contenant quatre ou cinq lignes suffit pour appeler l'attention d'un visiteur sur un objet qu'il voit en passant, et sa curiosité se trouve ainsi fixée sur des points auxquels il n'avait pas encore songé. Par ce moyen si simple on exercerait sur l'instruction publique une influence bien plus grande qu'on ne paraît le croire généralement. Au musée de Kensington, il n'y a pas un objet de bijouterie, d'orfévrerie, pas une moulure d'ornement, pas une photographie ou un dessin, qui n'ait son explication. En parcourant la galerie de céramique, par exemple, on se rend compte très-exactement des progrès ou des défaillances de l'art dont on apprend l'histoire en même temps qu'on en étudie les produits. Faute de cette précaution, une collection n'est guère pour le visiteur peu instruit qu'une promenade qui l'amuse un moment, mais qui ne lui laisse dans l'esprit aucun souvenir durable.

## XIII.

Modèles d'architecture. — L'architecture devait naturellement tenir une grande place dans des collections destinées à l'étude. Le musée de Kensington renferme en effet une immense quantité de modèles non-seulement d'édifices complets appartenant à tous les styles, mais de fragments et d'objets relatifs à la construction : charpentes, planchers, murailles, voûtes, toits, clochers, ornements décoratifs. Notre musée du Conservatoire des arts et métiers possède aussi un grand nombre de modèles relatifs à la construction, mais il s'en tient là, et si l'on veut étudier le plan ou la décoration d'un édifice, il faut chercher ailleurs.

Nous avons en France les éléments d'un musée d'architecture, et cependant ce musée nous fait défaut, parce que les pièces que nous possédons ne sont pas classées et réunies de manière à former un ensemble. La bibliothèque Mazarine compte une très-riche collection de réductions des constructions cyclopéennes qui couvrent le sol de la Grèce et de l'Italie, et la bibliothèque de l'École des beaux-arts renferme déjà les modèles très-bien exécutés des principaux édifices de l'art grec et de l'art romain ; mais nos collections n'offrent absolument rien concernant notre architecture nationale du moyen âge et de la Renaissance. C'est un fait inouï que, dans un pays comme la France, on soit tenu d'avoir dans

sa bibliothèque le dictionnaire de Viollet-le-Duc ou d'autres ouvrages excellents, mais fort chers pour la plupart, si l'on veut connaître l'histoire de son pays et comprendre le génie de sa race. Serait-il donc si difficile de réunir dans une salle de l'École des beaux-arts ou ailleurs quelques spécimens des différents styles de notre architecture? Il serait bon que le public fût à même d'apprécier les différents modes de construction, qu'il comprît les divers caractères et la raison d'être de l'ogive, enfin qu'il pût suivre les transformations du goût à travers le style latin des premières époques et le style roman de la période monacale, pour arriver à l'efflorescence du style ogival qui coïncide avec la formation des communes, et au style classique qui a accompagné l'établissement de notre unité monarchique.

Un musée d'architecture ne serait pas seulement d'une utilité évidente pour les études spéciales, il aurait au point de vue de l'instruction générale l'avantage d'apprendre au public notre histoire, que nous ne connaissons guère que par des récits de batailles et des généalogies de princes. L'étude des faits est peu de chose sans l'étude des mœurs ; on n'a qu'une bien faible notion de l'antiquité classique si l'on ne sait pas comment les anciens vivaient chez eux, c'est-à-dire comment ils étaient logés et meublés. Il y a au palais de Sydenham un appartement de Pompéi qui fait très-bien comprendre ce mode de décoration. Le musée de Kensington n'avait donc pas besoin d'en refaire une seconde édition ; mais à Paris c'est une lacune qu'il serait important de combler. Il devrait en être de même pour toutes les grandes périodes de l'histoire : le château de Crécy en apprend plus sur la vie féodale que tous les récits des historiens, et si après nos vieux donjons on se trouvait en face des élégantes constructions de la Renaissance, on saisirait d'un coup d'œil l'abîme qui sépare le moyen âge de la période suivante. L'architecture privée, dont on s'occupe si peu, offrirait à tous une étude du plus haut intérêt et une utilité immense pour l'industrie du mobilier, qui a spécialement besoin d'être édifiée sur le milieu pour lequel elle travaille.

Si le musée de Kensington est très-riche en meubles de tout genre, il est très-regrettable que le classement y fasse absolument défaut. Les meubles qui peuvent servir de modèles sont très-nombreux, mais beaucoup sont rangés dans une galerie obscure et très-encombrée du rez-de-chaussée, tandis que d'autres sont placés au premier étage, à côté des cartons de Raphaël. Notre musée de Cluny est infiniment supérieur sous ce rapport. Là du moins les meubles sont disposés dans des salles faites pour les contenir, et la cheminée qu'on y rencontre accompagne par son style le bahut placé non loin d'elle. Le musée des Thermes s'arrête à la

Renaissance et ne peut aller au delà sans se mentir à lui-même : les Anglais vont jusqu'au bout et montrent le goût des XVII^e et XVIII^e siècles pour arriver aux chefs-d'œuvre de nos dernières expositions, de sorte que depuis le meuble de Fourdinois jusqu'aux débris arrachés aux cendres d'Herculanum on peut remonter le cours de l'histoire et suivre les transformations du travail humain.

## XIV.

Modèles de peinture. — Il semble au premier abord que le musée de Kensington, destiné à l'application des arts à l'industrie, n'aurait pas dû avoir de tableaux proprement dits, la place de ceux-ci étant à la Galerie nationale. On a pensé avec raison que la peinture devait figurer parmi les arts qui en relèvent. Les cartons de Raphaël, autrefois à Hampton-court, forment aujourd'hui la principale richesse du musée, et en réalité ils y sont à leur place, puisque ces célèbres cartons n'étaient que des modèles destinés à être reproduits en tapisseries. On a mis dans la même galerie des copies d'après les décorations de Jean d'Udine, qui servent d'encadrement aux *Loges* du Vatican; c'est donc en réalité un musée décoratif de la Renaissance italienne que l'on a voulu former. En outre, il y a dans d'autres salles des tableaux appartenant aux écoles italienne, flamande et hollandaise ; ces tableaux font généralement partie de collections données ou prêtées au musée, et à côté d'originaux incontestables on rencontre des ouvrages d'une authenticité douteuse et d'une valeur médiocre.

Ce que le musée de Kensington offre de particulier sous le rapport de la peinture, c'est qu'on y a placé les tableaux de l'école anglaise, ce qui constitue pour Londres une collection répondant à notre musée du Luxembourg à Paris. Mais comme l'enseignement est le but que l'administration poursuit en toute chose, elle ne se contente pas d'orner les murs avec les ouvrages terminés des artistes, elle place à côté les esquisses et les dessins qui ont servi à les faire. Il y a par exemple une salle consacrée aux tableaux de Mulready, peintre éminent que le Royaume-Uni a perdu récemment et qui a exercé sur l'art anglais contemporain une influence capitale. Ces tableaux sont suspendus aux murailles, et le public peut les examiner à l'aise ; de plus, au milieu de la salle est disposée dans des cadres tournant sur pivot une très-nombreuse et très-intéressante collection des dessins et croquis du maître. Les étudiants pénètrent ainsi dans la vie intime du peintre ; ils voient qu'il avait

étudié le nu comme un peintre d'histoire, et qu'en habillant ses personnages il savait à fond les formes qui sont sous le vêtement. Ils suivent toutes les phases de l'inspiration dans ce qu'elle a de plus mystérieux. Voici une feuille de papier sur laquelle sont plusieurs bras indiquant le même geste, et différant entre eux seulement par une nuance du mouvement : comme le tableau est en face, l'esprit du visiteur est naturellement porté à étudier les raisons qui ont poussé le peintre à adopter telle indication plutôt que telle autre et à modifier ses intentions premières. Parmi les dessins et aquarelles de Mulready, on voit beaucoup de paysages faits d'après nature, et le motif se retrouve dans le tableau placé à côté, mais avec des changements nécessités par la scène qu'il voulait représenter; on reconnaît souvent que le site primitif, qui par lui-même n'offrait parfois qu'un intérêt médiocre, a été parfaitement choisi pour accompagner les figures qui doivent former l'intérêt principal. Les salles consacrées au paysagiste Turner renferment aussi un nombre immense d'ébauches et de croquis de toute sorte, les uns se rattachant à des tableaux connus, les autres n'étant que de simples essais ou des impressions saisies au vol dans la nature, mais tous montrant le génie de l'artiste dans ce qu'il a de plus secret et de plus profond. Quel intérêt offrirait pour nous le musée du Luxembourg, si en face des œuvres d'Ingres et de Delaroche nous pouvions voir les études qui les ont précédées, si à côté des toiles de Delacroix nous pouvions examiner ses travaux préparatoires, si près d'un troupeau de Troyon nous trouvions les pochades qu'il a faites sur nature d'après des animaux en marche! Ainsi organisé, le musée, sans cesser d'être un ornement et un but de promenade pour la ville, serait en outre un foyer permanent d'études fécondes.

## XV.

Modèles de sculpture et d'ornement. — Il y a peu d'originaux antiques au musée de Kensington, par la raison que les ouvrages de cette catégorie sont au British Museum dont ils forment la principale richesse. En revanche on y voit quelques pièces intéressantes de la Renaissance italienne. Mais ce qui constitue le caractère particulier du musée comme sculpture c'est la profusion de moulages d'après des statues et bas-reliefs, sans parler des chefs-d'œuvre connus de l'art grec, qui ont toujours leur place marquée dans un lieu consacré à l'enseignement du dessin. Il est intéressant de pouvoir suivre tous les développements de l'art statuaire à travers l'antiquité, le moyen âge, la Renaissance et les

temps modernes, et malgré le peu de frais qu'entraîne une collection de moulages ainsi constituée, nous ne l'avons pas en France. Nous sommes sous ce rapport dans une situation très-inférieure au reste de l'Europe, car nous avons vu non-seulement en Angleterre, mais encore en Allemagne, des villes de troisième ordre, Stuttgardt ou Mayence par excemple, posséder une collection très-complète et qui assurément n'a pas dû être bien coûteuse.

C'est surtout sous le rapport de la sculpture ornementale que le musée de Kensington a multiplié les modèles de tous les styles et de tous les temps, et comme c'est toujours au point de vue de l'étude et des élèves que le musée est constitué, on a cherché à montrer le rapport qui existe entre les créations humaines et l'œuvre de la nature. Ainsi il y a au rez-de-chaussée une galerie assez obscure dont les fenêtres, formées d'une grande vitre, présentent, quand on arrive, l'effet d'un bouquet de verdure éblouissant de lumière. Elles donnent en effet sur des petites chambres ouvertes par le haut, de façon que la lumière tombe d'aplomb sur le petit jardin qu'elles renferment et où les plantes de nos pays s'enlacent entre elles ou grimpent le long des rochers artificiels. Comme ensemble on voit partout l'apprêt et l'arrangement : ici tout est disposé pour faire valoir les larges feuilles entremêlées de joncs qui poussent dans les contrées marécageuses, là les fougères s'élancent entre des roches que recouvrent des mousses et des lichens de toute espèce et de toute nuance, tandis que les lierres, les liserons s'attachent et tournoient autour de branchages qui leur servent de support. Si l'artifice est dans la disposition générale, la plante, livrée à elle-même, garde son apparence naturelle, et par l'agencement de ses feuilles fournit aux ornemanistes une foule de motifs dont il peut tirer parti, sans consacrer une journée à parcourir la campagne pour trouver des formes qu'il rencontre au sein même de l'école. Évidemment c'est insuffisant, et l'artiste ne s'en tient pas à ces modèles apprêtés ; mais l'élève qui voit tout autour dans la galerie des ornements moulés, où la plante joue le rôle principal, peut comparer l'objet naturel au même objet employé pour la décoration et juger ainsi de l'effet que l'on peut en tirer. Les feuilles qui s'enlèvent tantôt en sombre sur des mousses humides et d'un vert tendre, tantôt en clair sur les cavités du rocher, présentent à son œil les teintes variées de la nature, et leur mélange lui apprend la multiplicité des formes utilisables.

Les arts appliqués à l'industrie sont représentés à Kensington par un nombre infini de modèles de tout genre, et sous ce rapport aucune de nos collections françaises n'offre un ensemble aussi complet. Il y a

d'abord des séries qui nous manquent absolument, les dentelles et les tissus par exemple. A Kensington, les modèles de dentelles sont placés dans des cadres et accompagnés de petites notices qui indiquent la provenance, en sorte que le visiteur qui veut se familiariser avec cette industrie arrive à reconnaître le goût d'une époque et la fabrication d'un pays. Les tissus ont aussi de nombreux échantillons qui peuvent être examinés à plat, et pour permettre de mieux apprécier l'effet produit par les plis, des mannequins sont recouverts de splendides costumes empruntés à la fabrication de la Chine ou de l'Inde. Les tapisseries et tentures de toute sorte sont fort nombreuses, mais parmi les industries d'art, la série la plus importante et la mieux disposée est la céramique. La galerie céramique comprend des échantillons des principales fabriques, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Si nous avions à Paris une salle de productions contemporaines, il serait intéressant de comparer les produits de Deck, de Rousseau et de nos principaux céramistes, avec ceux des fabriques anglaises de Minton et Wegdgwood, les derniers ouvrages de la manufacture de Sèvres avec ceux des manufactures royales d'autres nations, Worcester, Berlin, Dresde, Vienne, etc. Toutefois nous n'insisterons pas sur ce point : les collections du Louvre et le musée céramique de Sèvres sont tellement riches que nous n'avons rien à envier à l'Angleterre.

Il n'en est pas de même pour ce qui concerne des arts métallurgiques. Nous avons au Louvre une collection de bronzes antiques, et, bien qu'elle soit très-inférieure à celle de plusieurs musées d'Europe, elle est pourtant respectable. L'acquisition de la galerie Campana nous a donné, comme bijouterie grecque ou étrusque, des pièces d'une valeur inestimable, et l'orfévrerie du moyen âge est représentée au Louvre et à l'hôtel de Cluny d'une manière qui ne laisse rien à désirer. Cependant nos collections présentent pour d'autres époques des lacunes regrettables : les Anglais sont excessivement riches en bronzes chinois et hindous et nous n'avons rien ou presque rien à leur opposer. Pour l'orfévrerie et la bijouterie française, il semblerait d'après nos musées que nous n'avons plus rien produit depuis le XVI^e siècle. Par les originaux qu'il possède le musée de Kensington est en somme moins riche que le nôtre, mais la quantité de reproductions qui occupent les vitrines le rendent beaucoup plus complet comme musée d'étude, et là seulement on est à même de suivre un art depuis ses débuts jusqu'à nos jours. Les procédés modernes pour la reproduction des modèles par l'électrotypie ou autrement permettent d'acquérir à très-peu de frais toutes les pièces dont on ne possède pas l'original. M. Christophle a reproduit admirablement le trésor

d'Hildesheim : pourquoi nos musées n'ont-ils pas ces précieux spécimens de l'orfévrerie romaine dont les originaux sont en Allemagne? Pourquoi ne peut-on suivre le développement de l'orfévrerie française depuis Briot jusqu'à Froment-Meurice? Est-ce que Mme de Pompadour n'avait pas de l'argenterie dans ses buffets, et cette argenterie était-elle si médiocre que nous devions ignorer comment elle était conçue? Nous avons perdu récemment un admirable ciseleur, Antoine Vechte, et pour que nos apprentis comprennent ce que l'on veut dire quand on parle de lui il leur faut aller à Londres. Le musée de Kensington leur montrera les modèles de ses œuvres que nous n'avons pas à Paris.

Tous les modèles de l'art contemporain nous font absolument défaut, et pourtant il serait bon de savoir à quel point cet art est vivant. La ville commande à M. Froment-Meurice un service de table : notre éminent orfévre appelle à son aide les plus habiles sculpteurs et produit un chef-d'œuvre. M. le préfet et ses invités ont pu en jouir tout à leur aise, mais si une reproduction de ce qui est commandé par l'État ou la ville était placée dans nos collections, le public en profiterait également. Ne serait-il pas intéressant de connaître la vaisselle d'or et d'argent dont se servaient nos souverains, et cela, non à titre de reliques, mais à titre de renseignements pour l'industrie? Nous arriverons peut-être un jour à posséder un musée historique du travail appliqué à chaque industrie, mais l'Angleterre nous aura devancés sur ce point comme sur bien d'autres.

## XVI.

Bibliothèque. — La bibliothèque du South Kensington est divisée en trois séries distinctes : l'une se rapporte à l'enseignement et contient tous les livres et documents intéressant l'instruction publique en Angleterre et dans les pays étrangers. La seconde a trait aux sciences, et la troisième aux arts. La bibliothèque d'art contient plus de 25,000 volumes ou brochures concernant les arts, 8,600 dessins et plans, plus de 20,000 gravures, principalement d'ornement, et 35,000 photographies d'après des monuments, des dessins de maître ou des objets d'art. Au reste, elle s'enrichit tous les jours par des acquisitions nouvelles. Notre bibliothèque de la rue de Richelieu est prodigieusement riche en documents sur les arts et en estampes, mais elle est faite pour des hommes déjà instruits, qui savent d'avance le nom du livre ou de la gravure qu'ils ont besoin de consulter, tandis que la plupart des ouvriers et des

jeunes artistes ne sont pas dans ce cas. On a compris la nécessité de former à l'École des beaux-arts une bibliothèque à l'usage des élèves : quand un élève se présentait à notre Bibliothèque nationale et demandait des costumes grecs, par exemple, l'employé lui disait : « Quel ouvrage voulez-vous? il y en a beaucoup sur ce sujet. » Et l'élève, qui n'est pas forcé d'être un érudit, s'en allait rebuté ou bien prenait le premier livre venu qui ne répondait pas à la nature de ses recherches. L'École des beaux-arts est plus paternelle, et quand le bibliothécaire voit un étudiant embarrassé, il s'enquiert de ses besoins et le dirige dans le choix des ouvrages qui peuvent lui être utiles. Cette bibliothèque est donc pour les élèves un bureau de renseignements en même temps qu'une réunion de documents, mais elle est faite pour l'art proprement dit et non pour les industries qui s'y rattachent : on y trouve tout ce que l'on désire sur les maîtres des écoles italiennes ou sur les monuments grecs et romains, mais un dessinateur en dentelles, un fabricant de papiers peints, un ébéniste, un orfévre, ne rencontreront point là plus qu'ailleurs les livres ou les modèles qui pourraient leur servir et les renseignements qui leur seraient nécessaires pour les consulter avec fruit. Tout ce qui a été fait ou écrit sur les industries d'art existe indubitablement à la Bibliothèque nationale, et pourtant un ouvrier n'ira pas l'y chercher, car pour lui tout homme qui fréquente ce grand établissement est un savant qui s'occupe de choses ignorées du vulgaire. Une bibliothèque d'art appliqué à l'industrie, où le travailleur se sente chez lui et où il puisse aller le soir, après sa journée finie, est encore à ouvrir, et il est fâcheux que la ville de Paris ne fonde pas une bibliothèque spéciale en vue des industries d'art qui sont une des principales sources de sa richesse.

La bibliothèque de Kensington est ouverte gratuitement pour les étudiants, mais pour y être admis le public est astreint à payer une légère rétribution : 10 schellings par an, 1 schelling 6 pence pour un mois et 6 pence (60 centimes) pour une semaine. Les maîtres d'institutions libres peuvent, moyennant 1 livre par an, y faire admettre tous leurs élèves. Ces rétributions servent à augmenter la collection.

## XVII.

Dépenses inscrites au budget de 1871-72 pour l'administration des collections et bibliothèque de South Kensington. — Ces

dépenses font partie du service de *Science et Art department* et sont applicables non-seulement aux collections d'art, mais encore à celles qui ont trait aux sciences appliquées. Comme nous n'avons pas d'établissement analogue à Paris, il faut supposer qu'on réunirait autour d'une grande école : 1° les collections du Conservatoire des arts et métiers; 2° celles du musée de Cluny et une partie de celles du Louvre, telles que le musée naval, musée céramique, orfévrerie, bijouterie, etc; 3° celles du musée du Luxembourg; 4° la bibliothèque de l'École des beaux-arts, une bibliothèque pour les sciences, etc. Un musée ainsi constitué serait assurément beaucoup plus riche que celui de Kensington, mais il serait moins complet, parce que celui-ci renferme des séries sans analogues à Paris (collections des dentelles, des tissus, des mosaïques, des instruments de musique, etc.).

1° Vingt et un fonctionnaires attachés à la conservation des collections représentent une dépense annuelle de..... 6,970 livres.

2° Dépenses extraordinaires..... 1,000 —

3° Police..... 4,500 —

(Les agents sont payés pour un service de huit heures par jour.)

4° Mobilier, appropriation, matériel..... 5,750 —

(Pour expliquer cette dépense, qui paraît très-considérable, nous répéterons que le musée est encore en construction et que chaque année on ouvre des salles nouvelles.)

5° Arrangement général, nettoyage, changement et déplacement des objets..... 7,500 —

(Pour expliquer cette dépense, nous rappellerons que le musée renferme un très-grand nombre d'objets prêtés et souvent des collections entières, ce qui nécessite des changements très-fréquents.)

6° Chauffage, éclairage et précautions contre le feu..... 9,000 —

(Les collections sont ouvertes le soir et splendidement éclairées : les Anglais espèrent par ce moyen inspirer le goût de l'étude à la classe ouvrière qui ne peut disposer de sa journée.)

En déduction des dépenses énumérées ci-dessus, l'admission dans le musée les jours payants et le bénéfice qu'on retire du buffet où les visiteurs peuvent prendre leur repas ont produit, dans l'année 1870, la somme de 2,496 livres 12 schellings. Le musée est considéré comme un lieu d'étude, et les visiteurs en sortent rarement sans avoir appris quelque chose, grâce aux étiquettes et notices explicatives placées sous chaque objet. L'augmentation du nombre des visiteurs peut donc, sous un certain point de vue, être considérée comme répondant à une élévation équivalente dans le niveau de l'instruction. En voici le tableau :

NOMBRE DES VISITEURS DU MUSÉE DE KENSINGTON PAR ANNÉE :

| Années. | Matin. | Soir. | Total. | Années. | Matin. | Soir. | Total. |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1854 | 104,823 | » | 104,823 | 1863 | 463,504 | 263,411 | 726,915 |
| 1855 | 78,427 | » | 78,427 | 1864 | 413,980 | 239,089 | 652,069 |
| 1856 | 111,768 | » | 111,768 | 1865 | 444,803 | 248,151 | 692,954 |
| 1857 | 120,371 | 147,920 | 268,291 | 1866 | 515,674 | 240,401 | 756,075 |
| 1858 | 237,272 | 219,016 | 456,288 | 1867 | 442,877 | 203,639 | 646,516 |
| 1859 | 263,088 | 212,277 | 475,365 | 1868 | 599,143 | 281,933 | 881,076 |
| 1860 | 347,596 | 263,100 | 610,696 | 1869 | 768,765 | 274,889 | 1,043,654 |
| 1861 | 379,156 | 225,394 | 604,550 | 1870 | 626,387 | 271,969 | 1,014,849 |
| 1862 | 849,192 | 392,177 | 1,241,369 | | | | |

Nous avons dit ce qu'était l'institution de South Kensington : pour résumer nos impressions, nous ajouterons que cette institution nous semble avoir été établie comme un arsenal élevé dans le but de battre en brèche l'industrie française. Cette tentative, conçue sur une si vaste échelle, aura-t-elle le résultat que les Anglais en attendent? L'avenir nous répondra. Actuellement les produits anglais sont dans une voie de progrès incontestable, et une nouvelle génération se prépare à entrer dans la lice. En présence d'un tel effort, nous avons cru utile d'appeler l'attention publique sur l'enseignement du dessin en Angleterre et sur les moyens à prendre pour lutter contre un adversaire dont l'activité redouble chaque jour.

RENÉ MÉNARD.

LES

# ESTAMPES DES PETITS MAITRES

Pourquoi Étienne de Laune, Beham, Aldegrever et d'autres graveurs, appelés *petits maîtres*, exécutèrent-ils de nombreuses estampes à dimensions restreintes que les amateurs recherchent avec ardeur aujourd'hui? A cette question fréquemment posée la réponse est facile. Au XVIe siècle, la mode prescrivait à tout seigneur de suspendre à son ceinturon des fermoirs richement ouvragés, de porter des épées couvertes d'ornements délicats, de fixer à sa coiffure une médaille d'or ou d'argent l'effigie de son patron, de gratifier son église d'une paix, d'un calice ou d'un reliquaire enrichi de plaques niellées ou gravées, de couvrir ses dressoirs de pièces d'orfévrerie ciselées et ses bahuts de boîtes rehaussées de morceaux d'ivoire ou de bois sculptés, de plaques d'argent gravées ou de pâtes modelées. Pour satisfaire ces goûts les grands seigneurs, les riches communautés, qui payaient largement, s'adressaient à des orfévres en renom travaillant eux-mêmes d'après leurs propres compositions; mais ceux qui étaient moins favorisés de la fortune ne pouvaient se permettre les mêmes exigences. Les travaux moins rémunérés étaient exécutés dans l'atelier par des apprentis chargés de traduire la pensée du maître, et plus souvent encore par des orfévres secondaires qui travaillaient au dehors d'après des dessins dus à des artistes célèbres, ou d'après des estampes achetées. Dans son *Traité d'orfévrerie*, Benvenuto Cellini nous apprend en effet que les compositions d'Antonio Pol-

laiuolo servaient à un grand nombre d'orfévres et que lui-même, Cellini, ayant reçu de la cour de Mantoue la commande d'un reliquaire, le duc pria Jules Romain d'en faire le dessin, proposition que déclina le peintre qui déclara Cellini capable de se passer du secours d'un dessinateur. Benvenuto nous apprend encore que le pape l'ayant chargé de faire une monnaie à son effigie, Bandinelli allait criant partout, avec sa fatuité habituelle, que les orfévres avaient besoin qu'on leur fournisse les dessins de leurs ouvrages.

En Allemagne nous retrouvons les mêmes habitudes. Albert Durer,

CRUCIFIEMENT.

Par Albert Durer.

qui grava dans l'or un crucifiement que l'empereur Maximilien portait à son chapeau, nous dit dans ses Notes de voyage qu'il fit entre autres dessins destinés à l'orfévrerie trois poignées pour son ami Tomasin et un sceau pour l'orfévre Jan; et, en effet, on connaît de Durer plusieurs modèles de casques et de vases.

Cette coutume des orfévres du XVI^e siècle affirmée par Cellini et Albert Durer est d'ailleurs prouvée par bien des œuvres échappées à la destruction. Au musée de Cluny et dans les collections privées on rencontre des médailles, des morceaux d'ivoire ou de bois, des pierres de Munich, des plaques de bronze, sculptés d'après des estampes de petits maîtres. L'*Histoire de l'enfant prodigue*, la *Suite des noces de village* de Hans-Sebald Beham, les *Danseurs de noce* et les *Musiciens* d'Aldegrever, les *Arts libéraux* d'Étienne de Laune sont au nombre des pièces qui ont été le plus souvent reproduites. Nous avons vu des bas-reliefs en bronze d'après la *Judith* de Mocetto, le nielle représentant une *Bacchanale* de forme ronde, l'*Hercule terrassant le lion de Némée* de Nicoletto de Modène, la *Femme découverte par un satyre* de Montagna, que nous

avons retrouvée modelée en pâte sur un coffret. A Vienne, nous avons admiré une reliure sur laquelle étaient tracés à la pointe deux amoureux assis sur un banc d'après une estampe de Mecken, qui lui-même avait emprunté cette composition à un maître primitif des Pays-Bas...

Les précieuses estampes florentines rondes ou ovales de la collection Otto furent certainement gravées pour servir de modèles à des nielleurs, fabricants de coffrets et de boîtes de fiançailles. Tous ceux qui connaissent avec quelle passion les artistes, les lettrés, les puissants du xv^e siècle cherchaient à régler leurs usages sur ceux des Grecs et des Romains

FAUNE.

Par Hans-Sebald Beham.

admettront sans difficulté que plus d'une boîte dut être niellée, pour être offerte par un beau damoiseau à sa gentille damoiselle, d'après cette gravure dans laquelle on remarque un panier de pommes placé au-dessus d'un rond laissé en blanc pour recevoir les armes, les noms, les chiffres ou devises de la belle courtisée[1]. A ceux qui douteraient de cette destination nous rappellerons ces vers de Properce et de Catulle :

« O Virgile, tu chantes, assis au pied des pins de la rive ombreuse du Galèse, Thyrsis et Daphnis, et leurs pipeaux usés par leurs lèvres, et les dix pommes par lesquelles fut séduite une jeune fille... Heureux Tityre,

1. Cette planche a été reproduite dans l'ouvrage d'Ottley : *History of engraving*, p. 354. Dans cette reproduction la devise et les armes des Médicis ont été gravées d'après des indications tracées à la plume sur la pièce originale.

1533
HSB

tu achètes de quelques pommes les baisers de celle que tu aimes. » (Properce, livre II, élégie XXXIV.)

« Cependant Hortatus, au milieu de tant de douleurs, je t'envoie ces vers imités du fils de Battus, afin que tu ne croies pas que tes paroles, jouet des vents légers, se soient échappées de ma mémoire; comme du chaste sein de la vierge, glisse la pomme, présent furtif d'un amant, qu'elle a cachée sous le pli de sa robe et qu'elle oublie, quand, tressaillant à l'arrivée de sa mère, la pauvre jeune fille laisse le fruit tomber et rouler en bondissant à ses pieds et sent une triste et perfide rougeur couvrir son visage. » (Catulle à Hortatus.)

Enfin nous terminerons cette trop longue nomenclature d'estampes, utilisées par des orfévres ou tailleurs en bois et en ivoire, par quelques mots sur une estampe que Bartsch a décrite dans l'œuvre de Hans-Sebald Beham sous le numéro 212 et dont la planche en argent est à ce jour possédée par M. Adolphe Bouillat. Cette composition charmante, qui représente un bouffon avec deux couples amoureux, est une des plus belles de l'œuvre de ce petit maître. Aussi ne devons-nous pas être étonnés que, pour satisfaire le goût de quelque amateur délicat, un orfévre ait songé à la copier, sur une plaque d'argent pour décorer un coffret.

« Cette seconde planche, dit Bartsch, a été reproduite avec une perfection telle que je pencherais à croire les deux plaques de la main même de Beham s'il était vraisemblable qu'un maître de ce rang ait jamais pu avoir envie de copier ses propres ouvrages, et si je ne savais que tant de pièces de cet artiste ont été copiées par les graveurs les plus habiles. Mais, quoi qu'il en soit, ajoute-t-il, cette seconde estampe a tout le mérite de la première, et elle a passé et elle passe encore souvent pour l'originale. Nous aussi, nous n'osons pas décider là-dessus; cependant nous sommes porté à déclarer originale la première, par la seule raison que la taille s'y montre encore plus moelleuse que dans la seconde. »

Ayant à juger entre deux estampes aussi parfaites, nous comprenons l'indécision de Bartsch, tout en n'hésitant point à formuler plus nettement notre opinion. Si la planche que M. Bouillat a bien voulu nous permettre de clicher pour la publier dans la *Gazette* montre un travail plus propre, plus *ivoiré;* elle trahit moins de science dans le dessin des mains, et cette perfection de burin, jointe à ce défaut de dessin, nous fait dire que cette planche est une copie faite, d'après une estampe de Beham, par un orfévre plus habile ciseleur que savant dessinateur. Avant d'encastrer sa

planche d'argent dans le bois d'un coffret, l'orfévre voulut obtenir quelques épreuves de son travail, et si restreint qu'ait été ce tirage, comme en témoigne l'état parfait de cette plaque en métal friable, il nécessita quelques retouches sur le tronc d'arbre, sur les terrains et sur le visage du seigneur assis à gauche. L'orfévre ne se contenta point de ces retouches; se sentant l'outil en main, il enrichit le costume des seigneurs de plusieurs crevés sur les genoux et apposa dans le haut de la planche le millésime 1535.

La conservation de cette petite plaque d'argent, gravée d'après une composition de Hans-Sebald Beham par un orfévre pour orner le flanc d'un coffret, nous offre donc un nouveau et précieux témoignage du but que les petits maîtres se proposaient d'atteindre en créant ces nombreuses estampes exécutées dans des dimensions qui répondaient si complétement aux besoins des orfévres.

ÉMILE GALICHON.

LES

# CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE

## EXPOSÉS A AMSTERDAM EN 1872[1]

---

### III.

Après les maîtres, il n'est pas besoin de transition pour parler des élèves, quand eux-mêmes sont devenus des maîtres et qu'ils ont atteint à la hauteur des F. Bol, des Flink, des Dov et de toute cette admirable pléiade qui a puisé dans l'atelier de Rembrandt sa force, son profond savoir et une partie de son originalité. J'aborde donc, sans hésitation, Ferdinand Bol, pour continuer avec lui notre revue des peintres d'histoire et de portraits.

L'exposition renferme quatre grands tableaux de Bol parfaitement choisis, car ils le font connaître aux différents âges de sa vie, et par conséquent aux différentes périodes de son talent. Trois de ces tableaux

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, 2e période, page 211.

appartiennent à la commune d'Amsterdam, le quatrième à celle de Gouda.

Le premier par son importance, l'époque à laquelle il a été fait, et aussi par sa qualité, est le n° 27 du catalogue ; il est la propriété du *Leprozenhuis* (Maladrerie d'Amsterdam), et représente les régents de l'établissement procédant à la réception d'un jeune lépreux. Le sujet en lui-même est un peu trop poussé au réalisme, mais la scène est magnifiquement traitée. Comme tous ces personnages sont bien vivants! comme on sent un corps sous leurs vêtements ! quelle magnificence de couleur, quelle lumière énergique, quelle solidité! Ce tableau passe pour le chef-d'œuvre de Bol, et pour ma part je ne connais rien de lui qui puisse être comparé à cette toile admirable.

Le n° 30, qui provient du même établissement, est inférieur aux régents du n° 27 ; mais il appartient encore à la bonne époque du peintre ; il représente trois dames patronnesses assises autour d'une table : bon tableau solidement peint, poses vraies, mais couleur un peu terne et qui manque de chaleur.

Plus tard Bol, cessant de s'inspirer de son maître, quittera la belle méthode de Rembrandt pour une manière lâchée et vulgaire. Nous en trouvons la preuve dans le n° 28 (*Doelenstuk*) [1], qui n'est postérieur que de quatre années, mais où l'on voit déjà des attitudes cherchées, des personnages qui manquent de fermeté, et certaines oppositions de couleur beaucoup trop violentes qui, en donnant trop de valeur aux clairs, les font saillir outre mesure et sortir du plan où ils devraient se trouver.

Quant au n° 29 (Naäman le Syrien, après sa guérison, rendant visite au prophète Élisée et lui apportant des présents en témoignage de sa reconnaissance), il est absolument dans le goût des grandes compositions qui se trouvent à Amsterdam, dans le palais du roi, *Fabricius dans le camp de Pyrrhus*, l'*Élection des Septante, etc.*, et nous montre Bol ayant complétement abandonné le style et la méthode de son illustre maître, et se livrant à une originalité pseudo-italienne qui est loin de lui être favorable.

1. Le mot *Stuk*, en hollandais, signifie « pièce » et s'applique à une foule de choses. En peinture surtout, il entre dans la composition d'un grand nombre de mots; ainsi un *Kniestuk* est une *pièce*, un tableau où l'on voit les gens jusqu'aux genoux; un *Regentenstuk* est un tableau qui représente des régents; un *Schutterstuk*, un tableau de gardes civiques; un *Doelenstuk* représente les associés d'un tir ou *Doelen*, lieu dans lequel se réunissaient les corporations d'arquebusiers et de carabiniers.

A côté de F. Bol se place naturellement Govert Flink, avec son talent si large et si vigoureux. Il possède à l'exposition six tableaux dont deux appartiennent à la commune d'Amsterdam. Un septième figure au catalogue, sans figurer à l'exposition. C'est le « *Zegening van Jacob*[1] » de la galerie Six. J'ignore les raisons qui ont décidé M. Six à reprendre son tableau, mais, quelles qu'elles puissent être, je regrette pour ma part que cette peinture si intéressante n'ait point été soumise à l'examen du public. Les deux tableaux qui appartiennent à la commune d'Amsterdam sont deux énormes compositions qui ont de quoi rendre fiers tous les vrais Hollandais; car, indépendamment des grandes qualités de la peinture, du savant arrangement des draperies, de l'harmonieux agencement des couleurs, de la belle ordonnance des groupes, de la vie qui circule dans tous ces beaux et vigoureux soldats, et dans ces affairés régents, en un mot de toutes les grandes qualités qui mettent Flink au premier rang parmi les élèves de Rembrandt, on a toujours le droit de sentir en soi un petit mouvement d'orgueil quand on descend d'aussi solides gaillards et d'aussi nobles administrateurs que ceux qui sont représentés là.

Ces deux énormes toiles, qui ne mesurent pas moins, le n° 66, de $2^{m},40$ sur $3^{m},37$, et le n° 67, de $2^{m},71$ sur $1^{m},98$, sont datées de 1642 et de 1645, c'est-à-dire de la meilleure époque du talent de Flink, de celle où le souffle du maître l'animait encore.

De la même époque est un portrait de femme exposé par M. Van Gogh d'Amsterdam et daté de 1641. On ne se douterait guère, en voyant cette placide personne, modeste en son maintien, un peu roide et d'une peinture sage, discrète, un peu trop discrète même, qu'elle est antérieure d'une année au n° 67, et qu'elle a été peinte un an seulement après cet énorme bébé inscrit au catalogue sous le n° 70.

Ce n° 70 « Portrait d'un enfant se tenant près d'un kinderstoel[2] », peint par Flink en 1640, est une des choses les plus intéressantes qu'il ait produites. C'est plutôt une ébauche qu'un tableau, car certaines de ses parties sont plus indiquées que faites. Mais rien n'est plus amusant que ce gros baby qui vous regarde avec étonnement. Il n'est ni bien joli, ni bien intelligent, si ce n'est peut-être pour sa mère qui admire ses belles couleurs et comprend tout en lui. C'est elle, bien certainement, qui lui a donné ce beau collier d'ambre, ce superbe hochet et ce

1. La Bénédiction de Jacob.

2. Chaise d'enfant. On appelle *Kinderstoel* ces petites chaises roulantes dans lesquelles on enferme les tout petits enfants.

petit panier qu'il tient au bras, fantaisies passées qui ne le charment plus, car son regard est plus étonné que satisfait. Mais s'il n'est pas beau il est bien vivant et, quoiqu'à peine fait, superbement modelé. Son petit vêtement blanc, s'enlevant en pleine pâte sur un fond obtenu à l'aide de frottis, est d'une solidité et d'une ampleur de touche qui font de cette ébauche une œuvre magistrale. Il est fâcheux que ce tableau si intéressant, et qui provient du cabinet de M. des Tombes de La Haye, ait *subi* quelques restaurations. Dans ces œuvres non terminées, une avarie est souvent préférable à un repeint; car c'est bien plus la pensée du peintre qu'on veut saisir, que l'exécution qu'on recherche, et la moindre retouche atténue l'individualité du tableau.

Le numéro suivant (71) est un portrait d'homme, daté de 1654, c'est-à-dire de l'époque où Flink, devenu riche, avait voyagé, visité Rome et Florence et s'était *italianisé*. Aussi ce pauvre portrait, quoique habilement peint, se ressent-il des fâcheuses dispositions qui tourmentaient alors son auteur.

Quant au n° 72, petite tête dans le genre de celles de Dirk Hals ou de Palamedesz, elle n'est certainement pas de Flink. Ce n'est ni son faire, ni son genre, ni son esprit, ni ses procédés; cette petite composition n'a donc rien à démêler avec l'attribution qui lui est donnée, pas même la signature que le catalogue représente comme un monogramme, et dans laquelle on peut découvrir tout ce qu'on veut, excepté le nom de Flink.

Puisque je m'occupe en ce moment des élèves de Rembrandt, qu'il me soit permis de négliger un peu l'ordre que j'avais indiqué tout d'abord, pour parler de quelques glorieux disciples du plus grand peintre de la Hollande. Tout à l'heure nous reviendrons aux portraitistes, pour le moment je veux entretenir le lecteur d'un peintre à peine connu, W. de Poorter, qui est pourtant un des sectateurs les plus fidèles du maître, puis de Dov, si justement estimé de tous ceux qui ont pu l'étudier et le connaître; de Van den Eeckhout, qui a copié la manière de Rembrandt, ses arrangements, ses costumes et ses personnages, et enfin de Nicolas Maas qui semble, dans certains de ses tableaux, avoir dérobé la palette de son maître, tant sa couleur est forte et lumineuse, tant sa touche est vigoureuse et juste.

Je commence par Willem de Poorter, parce qu'il est le moins connu de tous, et parce que le petit tableau dont je vais parler est supérieur à tout ce qu'on sait de lui.

Ce tableau représente « Salomon adorant les faux dieux ». Impossible d'imaginer, si ce n'est chez Rembrandt lui-même, rien de plus chaud

comme couleur, ni un clair-obscur plus lumineux. Cela rappelle, toute proportion gardée, le *Siméon au temple* du musée de La Haye. Le vieux roi Salomon, entouré de ses femmes, est venu demander aux faux dieux de lui rendre la jeunesse qui l'a quitté depuis longtemps, et l'amour qui semble vouloir l'abandonner aussi. Il est là, à genoux, un encensoir entre ses vieilles mains, renversant la tête en arrière, et regardant, d'un visage anxieux, la statue de Vénus qui surmonte l'autel. A genoux près de lui, tournant le dos au public, une jeune fille vêtue de rose le regarde; de l'autre côté, une femme se tient debout, étrange d'aspect, laide et bizarre, et dont la physionomie entièrement inspirée par Rembrandt se retrouve dans plusieurs de ses œuvres. Elle semble exciter le roi à écouter la voix du grand prêtre. Celui-ci, vêtu de blanc et couronné de feuillages, montre d'une de ses mains le feu qui brûle sur l'autel et de l'autre la statue de la déesse.

Un chaud rayon de soleil illumine cette scène, éclairant l'autel, le grand prêtre, les deux femmes et le roi, donnant aux vêtements de la jeune femme rose une transparence étrange, et s'accrochant par mille points lumineux aux broderies du manteau royal et aux parures de la femme debout. Pour faire mieux saillir ce groupe lumineux, toutes les autres parties du tableau sont enveloppées par une ombre graduée. Au milieu du clair-obscur on distingue, sous les arceaux du temple, des femmes, des prêtres, des sacrificateurs, et, au-dessus de l'autel, la statue de la déesse d'un dessin peu correct. Sur le premier plan, trois ou quatre personnages, plongés dans l'ombre, servent de repoussoir et font saillir la scène qui se passe derrière eux. L'effet qui se dégage du groupe lumineux est si magique, que ce tableau peut supporter sans pâlir les voisinages les plus dangereux, le voisinage de Rembrandt lui-même. Tous ses personnages sont modelés d'une façon remarquable, et n'étaient la femme debout, qui est d'une physionomie un peu trop pastichée, et la statue de Vénus, qui laisse fort à désirer, ce petit panneau serait une véritable merveille.

Cette délicieuse composition appartenait à M. Franken qui, après l'avoir longtemps offerte au musée d'Amsterdam, s'en est dessaisi en faveur du cabinet de M. Coster, consul général de Hollande à Paris. Il est regrettable pour le public que le musée d'Amsterdam n'ait pas cru devoir acquérir ce petit panneau si intéressant à tous égards et qui révèle sous un jour nouveau un peintre qui n'est représenté dans aucun musée de son pays. Cela est d'autant plus fâcheux que, par son sujet, ce gentil tableau convient autant à une collection publique qu'à une galerie particulière. En outre, je crois qu'il n'existe nulle part un tableau de de

Poorter qui soit de la qualité de celui-ci; c'est donc son chef-d'œuvre, et ce chef-d'œuvre est très-intéressant, car il résume toute une époque de transition.

J'ai dit qu'après de Poorter je parlerais de Dov[1], et ce n'est pas sans une secrète satisfaction que j'arrive à cet excellent artiste; car la première œuvre de lui, que je vais présenter au lecteur, est un de ces petits chefs-d'œuvre qu'on ne peut guère se lasser d'admirer.

Il s'agit d'un « Dentiste ! » C'est un effet de lumière, ou plutôt de chandelles, car la scène est doublement éclairée par une énorme lanterne qui a sans doute servi au patient pour trouver la maison du *tandmeester*, et aussi par un bout de chandelle que l'opérateur promène devant la bouche du patient, pour bien juger l'état de la partie malade et éviter, autant que possible, une méprise toujours désagréable.

Il faut croire que c'était pour les vieux Hollandais une grosse préoccupation que celle de se faire extraire leurs dents malades. Le dentiste a fourni aux peintres du bon temps l'occasion d'un grand nombre de tableaux. C'est un sujet bien souvent reproduit et toujours traité avec une extrême conscience. Cette fois l'opération est délicate, il s'agit probablement d'une grosse dent du fond, car le praticien regarde avec attention dans la bouche du pauvre homme, dont la vieille compagne tient doucement la main, prévoyant les douleurs de son vieux compagnon et les partageant d'avance.

C'est tout un petit drame intime que cette scène à trois personnages; il fallait que le mal fût bien fort pour que ces braves gens vinssent

1. J'ai conservé à Dov cette orthographe de son nom, quoique la véritable soit Douwenz, et, par abréviation, Douwe, parce que c'est celle qu'on retrouve le plus souvent sur ses tableaux. Au commencement du XVII^e siècle, ce n'était pas encore l'usage, dans les familles bourgeoises de la Hollande, d'avoir un nom patronymique. On portait son nom de baptême, qu'on faisait suivre du nom de son père, accompagné d'un S ou d'un Z, qui signifiait *Zoon*, c'est-à-dire fils. Le vrai nom de Dov est donc Gerrit Douwenz ou fils de Douwe (son père s'appelait Douwe Janszoon). C'est sous ce nom qu'il est inscrit sur les registres de l'état civil de Leyde, en 1613, année de sa naissance, et non en 1598, comme l'a imprimé l'auteur du catalogue du musée du Louvre. Si, du reste, M. F. Villot, l'auteur de ce catalogue, avait réfléchi à la date de l'entrée de Dov chez Rembrandt (1628) et à celle de la naissance de ce dernier (1604), il aurait évité cette erreur, car Dov ne serait pas, à trente ans, entré chez un maître qui n'en comptait que vingt-quatre. A trente ans, Dov était déjà un maître et n'avait plus besoin de leçons.

Ce qui a causé l'erreur de M. F. Villot, c'est l'inscription qui se trouve apposée sur le tableau « *la Femme hydropique* » 1663, G. Dov out 65 Jaer. M. F. Villot en a conclu qu'en 1663 Dov avait 65 ans, tandis que c'est la personne qu'il représentait dans ce charmant tableau qui avait alors cet âge.

déranger aussi tard l'arracheur de dents. Cependant la bonne femme n'a pas consenti à ce que son homme vînt tout seul ; compagne de sa vie, elle a voulu partager sa peine, comme au bon temps elle avait partagé son plaisir. Aussi voyez comme elle est douloureusement anxieuse ; elle regarde avec angoisse, appuyant la main sur son cœur, comme pour en comprimer les battements; et lui, l'homme, il saisit à pleines mains le bras du fauteuil, il s'y cramponne pour avoir plus de force contre la douleur; car il ne veut pas paraître faible, surtout devant elle. Pour l'opérateur, la chose est tout autre. Avec cette indifférence à la douleur d'autrui que donne l'habitude de son métier, il ne voit là-dedans qu'un tour d'adresse compliqué d'une opération commerciale. Chaque dent enlevée ne représente-t-elle pas trois doubles sous qui aident à faire aller le ménage?

Voilà, j'espère, une scène complète. Que de sentiments renfermés dans quelques pouces carrés! Ajoutez que, si la composition est adorable, l'exécution est merveilleuse. C'est aussi fort comme effet de lumière que l'*École du soir*, et c'est plus harmonieux à l'œil, plus facilement saisissable, sans prétentions au tour de force. Pour moi je regarde ce petit tableau comme un vrai chef-d'œuvre, dans lequel tout trouve son compte : les yeux, l'esprit et le cœur [1].

Le second des tableaux de Dov, car l'exposition en compte trois qui sont attribués à cet excellent petit maître, appartient à la collection de M. J.-F. Van Lennep et représente « Une jeune femme se penchant à la fenêtre et tenant une aiguière à la main ». C'est un artifice que le peintre affectionne beaucoup, que cette fenêtre, espèce de niche dans laquelle il a placé la plupart de ses personnages. Un grand nombre de ses tableaux, même le dentiste de tout à l'heure, ont été conçus dans cette disposition fantaisiste, représentant un encadrement dans le cadre, qui fut du reste adopté par plusieurs peintres de son temps.

La petite femme (*Wrouwtje*), qui nous occupe en ce moment, est une des meilleures que Dov ait faites dans ce genre, et c'est une des plus capables de bien faire comprendre les caractères généraux de son talent et de les faire apprécier.

Cette gentille petite femme est blonde, comme il convient à une Hollandaise; elle s'appuie sur le coude et semble causer avec quelqu'un : causerie agréable, car sa petite fossette se creuse et son visage est à demi souriant. Bon mouvement, gentillesse d'allure, faire délicat,

1. Fait partie de la galerie de M. Six de S'Graveland.

lumière juste, voilà bien des qualités pour une œuvre si petite ; cependant elle les contient toutes, et fort bien développées.

Quant au n° 53, que je prendrais plutôt pour une bonne peinture de Van Tol que pour une œuvre secondaire de G. Dov, il représente encore une petite femme, mais cette fois avec un perroquet[1]. C'est une œuvre finie, trop finie, poussée, trop poussée ; cependant le modelé est bon, le sujet gracieusement traité, la lumière bien répartie. Mais quelles que soient ses qualités, je persiste dans mon jugement et continue à croire que c'est bien certainement Van Tol qui est l'auteur de ce charmant petit morceau.

Je n'aurai à décrire que deux tableaux de Van den Eeckhout, mais tous deux parfaitement authentiques, et dont l'un, au moins, est fort remarquable.

Le premier (n° 324) que j'appellerai « Jésus et la femme adultère », quoique le livret ne l'ait baptisé que de ce nom un peu trop vague pour l'époque où nous vivons « la femme adultère », le premier, dis-je, est une charmante composition, bien rembranesque, et qui, dans une petite dimension (80 sur 62), compte une quinzaine de personnages.

La scène se passe naturellement dans le Temple ; au milieu du tableau, et placée en pleine lumière, la femme coupable est à genoux, repentante, essuyant ses larmes ; Jésus debout répond avec dignité aux docteurs ; il étend vers elle sa main comme pour lui pardonner ou la protéger ; groupés autour de lui, les prêtres et les docteurs s'étonnent de cette clémence et, dans le coin à droite, deux vieux juifs gouailleurs, et qui rappellent singulièrement une certaine eau-forte de Rembrandt, semblent plaisanter la bonté de Jésus. Tout cela est très-habilement peint et intéressant de détails, avec les costumes orientaux, qui, appliqués aux scènes de la Bible, paraissent toujours bizarres. C'est d'un faire solide, d'une couleur harmonieuse, et conçu dans de beaux tons dorés qui rappellent le maître.

L'autre tableau de Van den Eeckhout est moins important comme dimensions (il n'a que 35 sur 33) et il est aussi, à tous égards, d'une moindre valeur. Il appartient à M^me^ Messchert van Vollenhoven et représente « Rebecca et le serviteur d'Abraham ». Quoiqu'on retrouve dans ce petit tableau les qualités qui distinguent Van den Eeckhout, solidité de ton, composition habile, couleur vigoureuse, néanmoins on n'y voit pas cette ordonnance savante qui est habituelle au peintre,

1. Appartient à M^me^ Crommelin.

et l'effet de lumière, qui est un des principaux artifices du tableau, est absolument manqué. La scène en effet se passe en plein air, et on ne peut guère s'expliquer par quel phénomène étrange le jour éclaire très-fortement le groupe central, tout en laissant dans l'ombre le reste du tableau. Ces artifices de lumière, qui peuvent être admis pour les peintures d'intérieur et produire même un grand effet, deviennent d'une fausseté criante quand le tableau représente un paysage.

Ce petit panneau, qui est bien authentique, porte une magnifique signature, bien lisible, bien visible, mais j'aime mieux la façon dont Van den Eeckhout a signé son tableau précédent, en y imprimant le sceau de son talent.

## IV.

Avec de Poorter, Dov et Van den Eeckhout, je suis sorti de la classe des peintres d'histoire et de portraits. Qu'il me soit permis d'y rentrer avec Maas, qui est tout à la fois un peintre de portraits et un élève de Rembrandt, si toutefois, comme le prétendent les biographes et le catalogue de l'exposition, il n'y a qu'un seul Maas ou Maes, car le peintre signe de cette dernière façon un grand nombre de ses tableaux.

C'est une question qui a été souvent posée et qui n'a jamais été bien résolue, que celle de cette double personnalité. Pour moi, ce qui m'a toujours paru évident, c'est qu'il y a eu deux peintres de ce nom, presque contemporains, puisque l'un a cessé de peindre cinq ans seulement avant que l'autre ne commençât[1], et qui sont bien différents comme genre, comme manière, comme faire et comme moyens d'exécution. L'un, peintre de petits tableaux de chevalet, faisant de jolis intérieurs avec de beaux effets de lumière, amoureux du rouge, digne élève de Rembrandt dont le souffle l'inspire; et un autre Maas peintre de portraits, nullement chercheur, peu soigneux, ne visant qu'à l'effet, disposant sur un éternel fond de jardin, devenu noir à force d'être obscur, des portraits d'hommes et de femmes étrangement costumés et

1. On ne trouve pas de tableaux de Maas qui soit daté de 1662 à 1668. Il en existe beaucoup de sa première manière avant 1660, beaucoup de la seconde vers 1675, mais on n'en signale aucun pendant la période que j'indique. — Il y a encore un autre Maas, Dirk Maas, élève de Van Huchtemburg, qui, comme son maître, peignit des petits paysages et des combats; mais Dirk Maas n'a rien à voir avec son célèbre homonyme, ni comme genre, ni comme talent.

qui semble plutôt, comme arrangement général, s'inspirer de son contemporain Caspar Netscher que de son maître Rembrandt. Quoi qu'il en soit, en attendant que la lumière se fasse et que les biographes aient éclairci la double existence du peintre, je me vois forcé de placer les huit tableaux sous un seul et même nom et de les attribuer à une seule et même individualité, puisque le catalogue les groupe ainsi et que je ne puis pas prouver que le catalogue se trompe[1].

Sur huit tableaux inscrits au livret, deux sont de la première manière du peintre, quoique différents comme exécution ; les six autres sont des portraits d'homme, de femme et d'enfant, et par conséquent appartiennent à sa seconde manière.

Le premier (n° 133) est emprunté à la galerie de M. Six. Il représente un intérieur de maison « *Binnenhuis* », véritable tour de force pour la façon dont est répartie la lumière. Il est en effet éclairé par six ouvertures différentes. C'est un vaste vestibule, sur lequel s'ouvrent à droite un long couloir qui aboutit à la campagne, et à gauche un escalier qui conduit à une salle à manger, dont la porte entr'ouverte laisse voir de joyeux convives qui portent des santés. Au fond du couloir, un galant caresse une chambrière, et sur les premières marches de l'escalier une autre domestique embusquée les surveille et sourit. Ajoutez à cela, au premier plan, jeté sur une chaise, un vaste et beau manteau rouge, et derrière ce manteau une porte entr'ouverte par où l'on voit un chat dévorant un poulet. Ce dernier trait est sans doute la morale de la chose. Voilà en quoi consiste ce grand et magnifique tableau, superbe composition peinte en pleine pâte, avec des tons chauds et solides et une richesse de coloris qui séduit tout d'abord. C'est une belle œuvre, excessivement intéressante et bien digne de figurer dans la célèbre collection à laquelle elle appartient.

Le numéro suivant traite un sujet analogue ; il s'agit de deux femmes qui lavent la vaisselle. Mais si la composition est de même nature, il n'en est pas de même de l'exécution, qui est traitée d'une façon absolument différente. Au lieu d'être peints en pleine pâte, les fonds obtenus à l'aide de frottis sont comme noyés dans le clair-obscur. Sur ces fonds bruns, deux femmes se détachent, finement peintes, dans des gammes un peu passées, mais dans une solide lumière. L'une des deux femmes est vêtue de rouge ; toutes deux lavent de grands plats

1. Le rédacteur du catalogue, M. Beels Van Heemstede, amateur du plus grand mérite, partage mon avis au sujet du double Maas, mais il n'a pas osé, dans sa rédaction, substituer son opinion personnelle aux affirmations des biographes.

d'étain ; devant elles se trouvent des tonneaux qui leur servent pour faire leur besogne, autour d'elles des chaudrons, des chaises, un *Stoof*[1], des plats.

Les fonds très-légers sont d'une singulière transparence, et, malgré qu'il ait beaucoup souffert, c'est un tableau des plus intéressants. Comme le précédent, il est signé en toutes lettres N. Maes.

Si varié, si charmant dans ses tableaux d'intérieur, notre peintre devient d'une monotonie désespérante dans ses portraits. Tous ont pour fond un horrible paysage noir, bitumeux et sans lumière, et tous sont éclairés par des procédés vulgaires, manquent de modelé et pèchent souvent par l'anatomie. Tels sont les nos 135, 136, 137, 138 et 139. Quant au no 140, j'espère pour Maas qu'il n'en est pas l'auteur, car ce serait pour lui une manière nouvelle qui, sans le relever dans l'estime des amateurs, obscurcirait encore sa biographie.

Le no 135 est un portrait d'enfant vu en pied, et vêtu d'une longue robe jaune, assez bien drapée et solidement peinte ; à sa droite j'aperçois quelques moutons, tristes animaux. Les nos 136 et 137 se font pendant. L'un représente une dame demi-nature, vêtue de rouge, l'autre, un gentilhomme à perruque, drapé dans un manteau violet, et dont le bras, qui s'appuie sur un chapiteau de colonne, est défectueux à tous égards. Le 138 est plus gracieux ; c'est une gentille petite fille au regard expressif, ayant les épaules nues et le corps enveloppé dans une écharpe rouge. Elle joue avec un petit chien. Quant au 139, c'est, sur un éternel fond de paysage noir, un gentilhomme en perruque et cuirassé qui pose et se fait admirer.

Il me tarde de quitter ce peintre monotone pour arriver à Moreelse, qui est représenté à l'exposition par un beau banquet de gardes civiques et deux portraits, dont un excellent, car je ne parlerai que pour mémoire d'une tête d'étude, morceau sans conséquence.

Le banquet, qui appartient à la commune d'Amsterdam, est une énorme composition, ayant cinq mètres et demi de long sur près de deux mètres de haut, et ne compte pas moins de vingt-quatre personnages. Bon tableau, bien peint, avec une lumière bien distribuée, habilement dessiné, mais empreint d'une certaine monotonie, à cause des écharpes bleues et des grandes fraises blanches que portent les vingt-quatre figures qui le composent.

Le portrait inscrit sous le no 170 est un portrait d'homme habilement

1. Le *Stoof* est une espèce de chauffe-pieds, de *gueux*, qui s'entretient avec un morceau de tourbe.

traité, mais dont les carnations sont ternes et sans vie. Il n'en est pas de même du suivant (n° 171) qui est un des meilleurs du peintre. Il représente une femme avec une coiffure ébouriffée et un grand col orné de guipures, très-vivante, bien modelée et ayant beaucoup d'expression dans sa physionomie qu'on regrette de voir inquiète et presque mécontente. Le grand col se détache sur un fond gris, et la figure sur le col avec une grande vérité d'aspect. Il semble que ses yeux vous fixent, et que la bouche va se contracter pour gronder ou se plaindre. Pourquoi cette figure n'est-elle pas plus gracieuse? Ce serait là un délicieux tableau.

A côté de ce portrait de femme, et lui faisant pendant, se trouve un magnifique portrait d'homme de Cornelis van der Voort. Impossible de rien voir de plus vivant que cette tête; elle est pleine d'expression; on sent la vie circuler dans son regard; c'est une brune figure, aux cheveux courts, à la moustache foncée, entièrement vêtue de noir et qui se détache sur un fond gris. Peinture sobre de moyens et bien simple d'exécution, mais quelle œuvre magistrale! Elle est capable, à elle seule, de rendre célèbre un peintre dont le nom est à peine connu.

De ce même C. Van der Voort il existe un autre tableau, catalogué sous le n° 255, qui n'est pas sans quelque qualité, mais qui n'atteint pas à beaucoup près la beauté et l'ampleur du numéro précédent.

Non loin de là, et beaucoup trop haut pour être bien jugée, se trouve une belle composition d'un des pères de la peinture de portraits, du contemporain de Mierevelt, un *Schutterstuk* de J. van Ravestein. Ce beau tableau, solidement peint, d'une belle et harmonieuse couleur, auquel on ne pourrait guère reprocher que son ordonnance un peu trop enchevêtrée, appartient à la commune de La Haye.

C'est cette même commune qui a confié à l'exposition ces deux beaux porte-étendard (nos 104 et 105) si bien campés, qui ont une si belle et si solide tournure et sont dus au pinceau d'un artiste trop peu connu, Joachim Hoecgeest; et c'est elle aussi qui, sous n° 273, a exposé un bon tableau sans attribution, représentant des gardes civiques.

Un peintre qui, quoique bien postérieur, n'est cependant pas sans mérite, Carel de Moor, compte quatre toiles à notre exposition. D'abord un *Regentenstuk*, appartenant à la ville d'Amsterdam et représentant quatre régents du *Leprozenhuis* assis autour d'une large table couverte d'un tapis persan, bonne et solide peinture, qui supporte sans être écrasée, mais non sans en souffrir, le voisinage de F. Bol et de G. Flink; puis un portrait de Pierre le Grand, qui n'a guère d'intérêt que comme ren-

seignement; ensuite un portrait d'homme avec une énorme perruque, tableau maniéré, habilement peint mais un peu poussé au noir; et enfin un petit panneau frais de ton, agréablement éclairé et qui est catalogué sous cette désignation « Portrait du peintre ».

Caspar Netscher nous offre deux excellents tableaux de grandeurs très-différentes, puisque l'un porte 1 mètre sur 1 mètre 50 et l'autre seulement 67 sur 86; mais l'un et l'autre représentent une jolie femme blonde, vêtue de satin blanc, se promenant dans un de ces étranges jardins à ciel noir, auxquels Maas nous a déjà habitués. Le plus grand de ces deux tableaux (n° 182) est, au dire du catalogue, le portrait de Mlle Batailhy, grand'mère du peintre. C'était une charmante personne que cette Mlle Batailhy, gracieuse et élégante, et qui portait fort bien son écrasante toilette de satin blanc. Cette toilette était au reste affectionnée par le peintre, et c'est encore elle que nous voyons à cette autre dame (n° 183) qui se promène aussi dans l'éternel paysage sombre. C'est une peinture un peu maniérée, cherchée, sans naturel; mais il y a là beaucoup de talent, d'adresse et d'habileté. Les étoffes surtout sont remarquablement traitées, et les costumes, fort étudiés, fort soignés comme exécution, ont un intérêt tout particulier. Le n° 183 surtout est remarquable par l'excessive fraîcheur de son coloris : la peau de la dame est bien un peu trop blanche, les lèvres sont trop vermeilles, cela sent la poudre à la maréchale et le rouge de cour, mais c'est délicat de dessin et de touche et fait bien connaître C. Netscher.

Indépendamment des tableaux que j'ai déjà mentionnés ou décrits, la ville d'Amsterdam a confié à l'exposition un certain nombre de peintures fort intéressantes, parmi lesquelles je citerai un peu au hasard : une grande composition de Théodore de Keijser, longue de six mètres, haute de trois, et qui contient vingt-six personnages de grandeur naturelle. C'est un vaste *Schutterstuk*, d'une bonne qualité, mais qui a énormément souffert et dont plusieurs parties sont notablement détériorées. On prétend même que jadis cette énorme composition était encore plus grande, mais que, victime de l'*ordre* des administrateurs hollandais, elle fut réduite de taille, comme on avait l'habitude de le faire, en accommodant les dimensions des peintures à la place qui leur était concédée. Une particularité que m'a signalée un amateur fort instruit, et que je ne répète que sous toute réserve, c'est que ce tableau est le seul *Schutterstuk* qui représente des Juifs. Je ne pourrais affirmer que ce soit le seul, car je n'en ai jamais fait la remarque; mais le fait est que quand on regarde avec attention ces vingt-six figures, on leur trouve à toutes

une ressemblance frappante avec les types israélites que l'on rencontre encore aujourd'hui dans Amsterdam.

Une composition qui n'est pas moins importante que la précédente, mais qui est dans un meilleur état de conservation, c'est celle de Joachim Van Sandrart qui représente « La compagnie du capitaine van Sweeten se préparant à recevoir Marie de Médicis à son arrivée à Amsterdam », belle et solide peinture, qui pèche par l'ordonnance, mais dont les têtes admirablement modelées sont pleines de vie et d'expression.

Un autre *Schutterstuk* non moins énorme, et qui compte aussi une trentaine de personnages, est attribuée à un peintre dont le nom m'est absolument inconnu, Lion. C'est encore une de ces toiles qui, malgré un talent réel et des qualités très-grandes, sont bien plus intéressantes au point de vue de l'histoire locale qu'à celui de l'art pur. C'est une excellente collection de portraits juxtaposés, rien de plus. J'en dirai autant du n° 197, œuvre de Maurits Quinkhard, qui lui n'avait même pas l'excuse de peindre, comme les artistes précédents, de beaux gardes civiques, bien armés, bien costumés, mais d'affreux régents à grandes perruques, contournés, poseurs, prétentieux et sans grâce.

Puisque je passe en revue les grandes toiles, il me faut mentionner la vaste composition de Jacob Backer, envoyée par la maison des orphelins bourgeois d'Amsterdam (*Burger Weeshuis*). C'est une énorme peinture représentant quatre régentes de la maison, occupées à prononcer l'admission d'une petite fille que la *mère* leur amène : sujet noblement peint, habilement composé. Et cependant, qui pourrait reconnaître dans cette peinture savante, mais froide et sans éclat, dans ces chairs blafardes et déteintes, le pinceau d'un camarade de G. Flink, qui fut aussi l'élève de Rembrandt ?

Tout auprès de ce tableau de Backer est suspendu un beau portrait de femme (n° 120) qui, lui aussi, a une carnation décolorée et même un peu verdâtre ; c'est grand dommage, car sans cela c'eût été un bien agréable portrait. Il est signé de Janson van Ceulen.

La tête est bien dessinée, expressive et exécutée avec une grande finesse de touche ; malheureusement cette pâleur livide enlève à la physionomie une partie de sa vitalité, et le terrible voisinage de Frans Hals n'est pas fait pour diminuer cette pénible impression.

C'est un tableau qu'il faudrait voir seul. M. Willet d'Amsterdam, à qui il appartient, a exposé un autre portrait de femme, sans attribution celui-là, mais qui n'est pas pour cela sans mérite. C'est un portrait de religieuse, catalogué sous le n° 295 et qui s'accommode de tous les voisinages.

L'exposition possède encore un autre tableau attribué à Janson; c'est le portrait de Jan Cornelisz Geelwinck, qui fut bourgmestre d'Amsterdam : belle et sympathique figure, solidement peinte.

Sous le nom de Jacob Gerritsz Cuyp, le catalogue nous annonce un portrait qui serait une merveille de rareté, s'il était bien prouvé que c'est réellement le père d'Aalbert Cuyp qui en est l'auteur. On ne connaît en effet que très-peu de portraits de ce peintre, et je crois que toutes les galeries de l'Europe n'en renferment guère plus de deux ou trois dont l'authenticité soit incontestable. Aussi, quoiqu'il soit signé et daté, ne puis-je me défendre d'un certain doute, d'autant plus qu'il y a dans ce portrait de prêtre des parties qui proviennent d'une main malhabile et inexpérimentée. Or en 1648, date que porte ce tableau, Jacob Cuyp, s'il vivait encore, devait avoir soixante-treize ans sonnés, et à cet âge, lorsque l'on n'a point abandonné sa palette et ses pinceaux, l'habileté d'exécution se manifeste aux dépens de l'imagination. A soixante-treize ans, la naïveté n'existe plus et le sentiment disparaît, mais la science reste, et franchement ce ne sont point là les caractères qui distinguent ce grand portrait. Toutefois ne nous attardons pas plus longtemps devant ce tableau qui, à côté de grands défauts, présente certaines qualités sérieuses et laissons à d'autres plus habiles le soin de déterminer son origine exacte et de dire à qui l'on doit en attribuer la paternité.

Pour terminer la revue de cette partie de l'exposition, je citerai deux portraits attribués à Michiel van Mierevelt, placés tellement haut qu'on peut à peine les voir. Ils ont été envoyés par l'Athenæum avec une douzaine d'autres provenant de peintres plus ou moins inconnus et qui ne paraissent guère avoir qu'un intérêt, celui de nous conserver les traits de quelques hommes célèbres. Il faut du reste que la commission, qui a examiné tous ces tableaux à loisir et qui a été plus à même de les juger que les visiteurs, ait eu une mince idée de leur valeur, car elle les avait logés de telle façon qu'il était impossible de porter sur eux un jugement motivé.

Je citerai encore deux portraits d'un élève de Rembrandt, Juriaen Ovens, peu connu en Hollande, car il quitta son pays fort jeune, qui appartiennent à la galerie du chevalier van Weede Van Dijkveld.

Ce sont deux bons tableaux, qui ont de solides et sérieuses qualités, un bon modelé, une grande fermeté de touche, un vigoureux sentiment de la vie; toutes choses qui n'ont rien qui surprennent chez un camarade de Govert Flink et de Bol, mais les carnations sont d'un ton lilas, violacé, qui gâte les nombreuses qualités que je viens d'énumérer.

Quand j'aurai mentionné encore un portrait de petite fille par Geor-

GIUS GELDORP; un portrait du graveur Cornelis Ploos van Amstel, par JACOBUS BUIJS; un portrait de vieille femme soigné, fini, poussé au delà de toute expression, par MICHIEL DE MUSSCHER, peinture fausse de ton, sèche d'exécution et puérile de détails, mais cependant curieuse et intéressante; un portrait de la reine Anne d'Angleterre par VAN DER TAES; et, parmi les portraits sans attribution, les nos 274, 275, 302 et 303 du catalogue, je demanderai au lecteur la permission de m'arrêter pendant quelques minutes devant un panneau sans auteur connu, et qui représente une jeune et gentille *Meisje*[1].

C'est une jeune fille bien étrange que cette enfant aux cheveux blonds cendrés, aux yeux bleus si foncés qu'ils paraissent presque noirs. On l'a aperçue quelque part avant de la voir dans son cadre. On sent qu'elle existe; sous sa peau transparente on voit couler le sang et circuler la vie. Les fleurs de ses cheveux, son grand col transparent, sa robe à grands ramages, ses boucles qui voltigent follement sur son front, ajoutent encore à l'étrangeté de sa physionomie. Son teint est d'une délicatesse extrême; rien n'est plus transparent que les ombres de son visage. Ses yeux sont magnifiques et sa bouche est vermeille, et cependant elle n'est pas jolie; mais il s'échappe de cet ensemble une poésie bizarre, un charme étrange et incompréhensible, qui attache et qui fait qu'on ne peut la quitter du regard.

Jeune *Meisje*, qui vous a faite ainsi?

Poésie bizarre, charme étrange, attraction merveilleuse, de qui êtes vous l'ouvrage? Quelle est votre patrie? est-ce Amsterdam, Venise ou bien Madrid? Nul ne le sait; mais qu'importe? Que vos traits soient l'œuvre de Velasquez ou de tout autre, c'était un bien grand peintre que celui qui vous a faite ainsi!

Enfin, pour en finir avec les portraits et les tableaux d'histoire, je veux présenter au lecteur ce magnifique cavalier vu en pied et de grandeur naturelle, tout vêtu de noir, sombre dans son grand air comme dans sa tenue, qui, la figure enluminée, la main appuyée sur son épée et le regard fixe et sévère, me semble bien plus appartenir à l'école espagnole qu'à l'école d'Anvers.

Un grand lévrier est debout près de lui; le fond du tableau est figuré par un vaste rideau et une balustrade, artifices du peintre qui ajoutent

1. Il n'y a pas, en français, de mot qui donne une traduction exacte de ce mot hollandais *Meisje*. Exactement cela veut dire jeune demoiselle; le terme qui se rapprocherait le plus de la signification exacte serait fillette, mais *Meisje* a quelque chose de plus relevé sous tous les rapports.

encore à la majesté du sujet. C'est une toile de très-grande qualité, fort remarquable à tous égards, mais je ne puis reconnaître en elle le pinceau de Van Dijk à qui le catalogue l'attribue faussement selon moi.

Voilà notre première étape achevée, c'est la plus longue et la plus ennuyeuse, car il nous reste maintenant à parler des scènes d'intérieur, des paysages et des petits tableaux de genre, si amusants, si gais, si spirituels. Si le lecteur n'est pas resté en route, je le remercie de sa patience et de son bon vouloir. Le mois prochain, s'il lui plaît, nous reprendrons notre promenade et j'espère que notre seconde excursion paraîtra moins monotone et moins fastidieuse que celle que nous venons d'achever.

HENRY HAVARD.

*(La suite prochainement.)*

# LES EXPOSITIONS DE LONDRES[1]

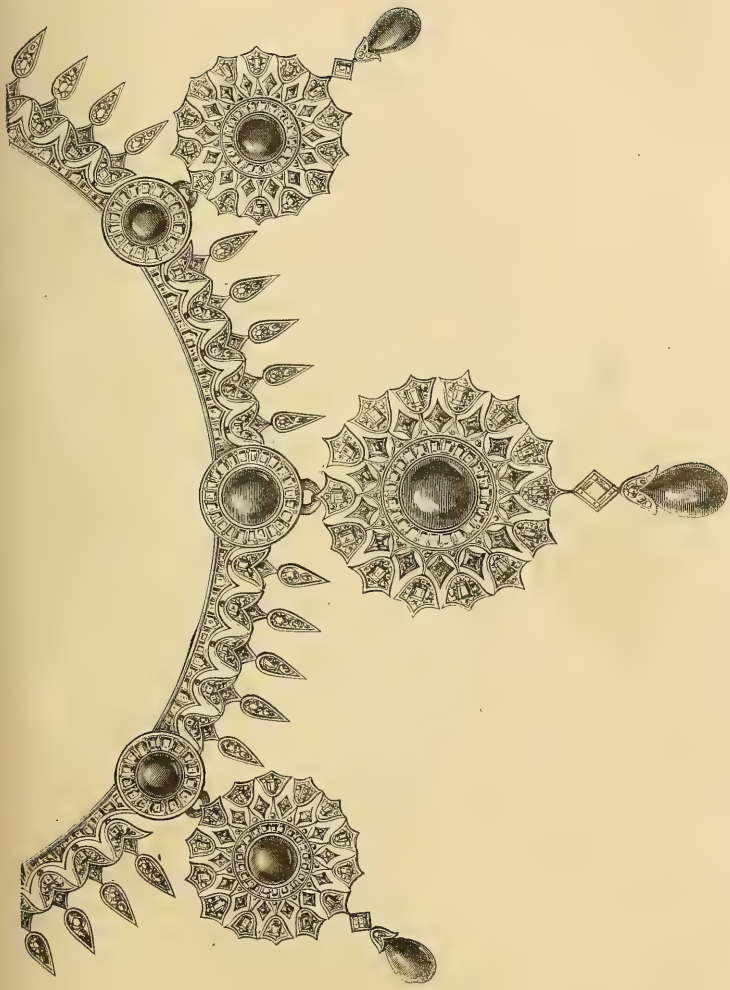
## II.

Il est temps de nous occuper des industriels qui, s'adressant à un public d'élite et ne négligeant rien pour le contenter, peuvent imprimer à l'art une direction plus salutaire ou même l'entraîner dans des voies nouvelles.

A leur tête figurent les joailliers de la reine, MM. Hancocks et Cᵉ. L'œil s'arrête d'abord avec complaisance sur les pierres d'une nuance rare, sur les diamants d'une grosseur extraordinaire, venus du Cap, qui garnissent leurs vitrines. Mais la richesse de la matière première n'est rien en comparaison de celle de la main-d'œuvre. MM. Hancocks sont familiarisés avec toutes les ressources de la technique moderne; ils font surtout un usage fréquent de l'émail [2]. Leurs diadèmes, aigrettes et bouquets en pierreries méritent aussi tous nos éloges; la taille des diamants et leur assemblage sont irréprochables. Cependant, faut-il l'avouer? j'y ai déploré l'absence de cette

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2ᵉ période, t. VI, p. 236.

2. N'oublions pas de mentionner leurs bijoux assyriens et égyptiens, médaillons en forme de momies, de têtes de sphinx, etc , ornés d'émaux blancs, verts et rouges se détachant sur un fond d'or, colliers composés de palmettes, etc., d'un effet aussi original que pittoresque. Ils y soumettent ces deux styles à une tentative sérieuse d'assimilation et de rénovation, bien différente de ces excursions archéologiques qu'une curiosité fébrile et éphémère nous fait pousser en tous sens, les développent avec beaucoup d'intelligence et de goût et leur font engendrer tour à tour les ornements les plus variés.

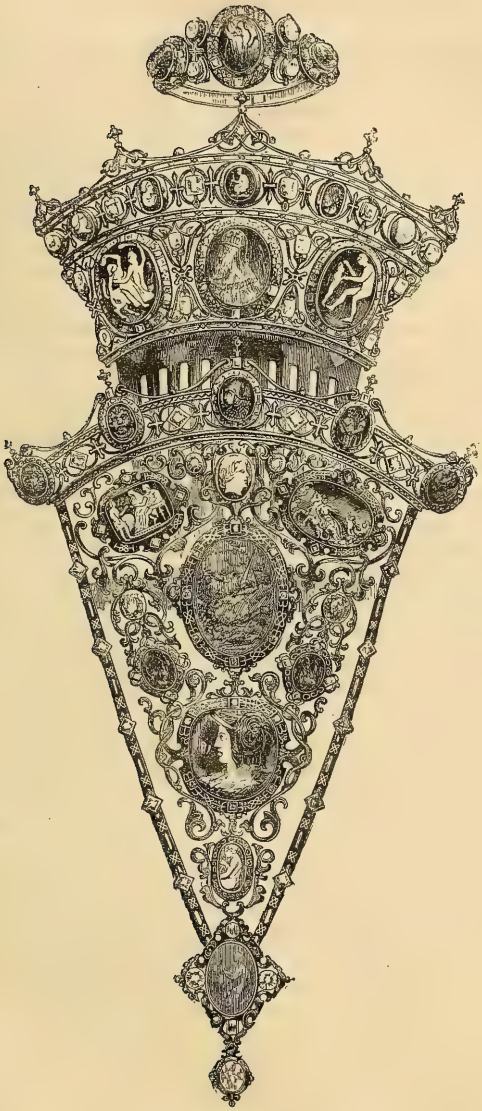


COLLIER EXPOSÉ PAR MM. HANCOCKS.

délicatesse et, je peux bien le dire, de cette poésie intime qui distingne les anémones, les fleurs de cytise, retombant en grappes, les bluets de plusieurs de nos joailliers, par exemple de MM. Fontana et Boucheron. Quant à la parure de gemmes du duc de Devonshire, elle est l'*exegi monumentum* de MM. Hancocks, et le chef-d'œuvre de toute l'Exposition. Rien ne saurait dépeindre l'éclat et l'harmonie de cette vaste composition! C'est un feu d'artifice où les diamants de la plus belle eau, les émaux cloisonnés translucides, rouges, verts et bleus, les améthystes, les rubis, les sardoines, les saphirs, les lapis-lazuli gravés en intaille, les camées anciens et modernes, alternent avec les ornements les plus nobles du style que les Anglais ont appelé du nom de Holbein. La gravure ci-contre donnera une idée de ce magnifique ensemble, qu'il est plus facile d'admirer que de décrire.

MM. Howell et James ont confié à un érudit éminent, qui est en même temps un artiste distingué, M. Digby Wyatt, et à un peintre célèbre, M. Leighton, le dessin de leurs bijoux. C'est un exemple qui mériterait d'être suivi. Leurs compositions se recommandent par leur sobriété, leur finesse, leur élégance aristocratique. M. Leighton paraît avoir hérité du rare talent de décoration de Maclise, dont les vases de la fabrique royale de Worcester, à l'Exposition internationale de l'an dernier, nous fournissaient un si éloquent témoignage. M. Digby Wyatt dispose, avec une science et une habileté consommées, des ressources de tant de styles éclairés par sa critique ingénieuse. Parmi les produits de la maison à laquelle ces deux artistes ont accordé leur collaboration, on remarquera surtout une broche et des pendants d'oreilles d'un goût vraiment exquis : au centre se trouve un camée blanc, sur fond brun, serti d'un filet d'or; une bande d'un gris bleuâtre et une rangée de perles lui succèdent et viennent à leur tour aboutir à un cercle de métal; puis nouvelle rangée de perles, et enfin garniture en or encadrant le tout.

Il nous faudrait mentionner bien d'autres ouvrages encore, par exemple les bracelets égyptiens, les parures en lapis-lazuli, les colliers de perles et de turquoises de MM. White et Campbell, d'une exécution si soignée et d'un goût si pur, les broches et les pendants d'oreilles de MM. Mackay, Cunningham et Cie, d'Édimbourg, d'un dessin hardi et mouvementé, quoique trop fantaisiste. Mais on ne saurait tout décrire et tout apprécier dans une exposition aussi vaste. Contentons-nous, en terminant, d'assurer à nos lecteurs que si la bijouterie anglaise, prise en bloc, continue à offrir bien des lacunes et bien des défauts, plus d'un de ses représentants a déjà cherché et réussi à épurer son style, à se



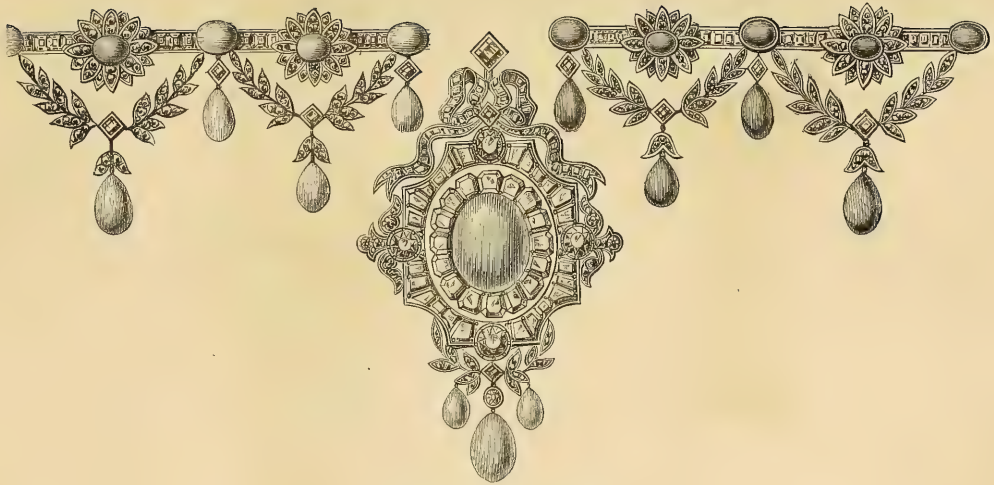
PARURE DE GEMMES DE MM. HANCOCKS.

fortifier au contact des bonnes traditions et à pénétrer d'un souffle artistique ces diamants, ces émeraudes ou ces saphirs dont la grosseur faisait jusqu'ici le principal mérite.

Comme pour atténuer ce que le spectacle de ce luxe peut avoir d'irritant aux yeux du peuple, la Commission, fidèle à sa tâche si éminemment nationale, a voulu placer à côté de ces monceaux d'or, de ces rivières et de ces diadèmes, les bijoux plus modestes qui servent à la parure de l'ouvrière, de la paysanne. Elle a pensé opérer un rapprochement entre ceux qui sont au bas et ceux qui sont au sommet de l'échelle sociale, en leur montrant que grands et petits, habitants de la ville et habitants de la campagne, ont une part égale à cet art, en apparence si aristocratique, la bijouterie; elle a voulu opposer à la richesse de la matière première, au fini prodigieux de l'exécution, la beauté simple et naturelle d'ornements qui, pour nous plaire, n'ont pas besoin du secours des métaux nobles ou des pierres précieuses. En même temps elle s'est préoccupée de rechercher, au profit de l'industrie moderne, les souvenirs pittoresques ou la force créatrice qui pouvaient encore se cacher dans ces régions si obscures, jusqu'ici respectées par le courant dévastateur de notre siècle [1].

Sous ce double point de vue, ses efforts ont été couronnés de succès. La collection de bijoux « populaires » (mot à mot : portés par les paysans, *worn by the peasants*), réunie au palais de l'Exposition, est aussi propre à exciter notre sympathie qu'à nous fournir des modèles. Presque toutes les races et toutes les contrées s'y trouvent représentées jusque dans leurs moindres nuances; les différents cantons de la Suisse, les provinces de la France, les duchés et les royaumes de l'Allemagne, aussi bien que l'Algérie, la Nubie, l'Égypte, l'Asie Mineure ou l'Australie. L'abondance des matériaux, des formes, des motifs, n'est pas moins grande; ils s'y succèdent avec une variété inépuisable. Mais l'impression générale qui se dégage de leur ensemble est plutôt le calme et l'harmonie que l'étonnement. On se sent comme soulagé en comparant à notre

1. Nous regrettons vivement que l'on n'ait pas songé à former une collection des ornements en métal qui font partie de l'uniforme des armées modernes. Elle aurait offert, croyons-nous, un intérêt au moins aussi vif que les bijoux portés par les paysans A la suite de la dernière guerre, nous avons réuni quelques spécimens soit allemands, soit français, de ce genre trop dédaigné ou trop peu connu, et nous avons été frappé de leur caractère si ample, si pittoresque et si original, de l'énergie et de la clarté avec lesquelles ils symbolisent les attributions des différentes armes, les aspirations ou les souvenirs nationaux. Il y a là une mine des plus précieuses pour la connaissance de l'art décoratif contemporain.

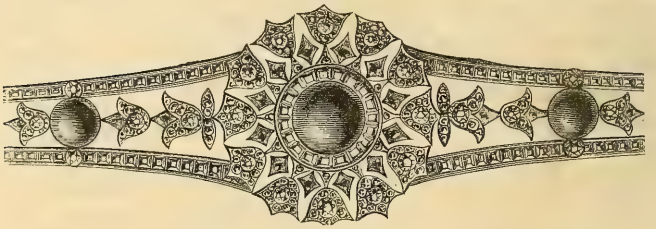


PARURE, PAR MM. HANCOCKS.

éclectisme inquiet et irrésolu cet attachement inébranlable à des traditions séculaires, dont les Toscans, par exemple, ont fait preuve à l'égard du style de leurs ancêtres, les Étrusques. On s'extasie devant cet accord si parfait entre les ornements d'un côté, le costume, les mœurs, les croyances de l'autre. Souvent une seule figure symbolise le caractère, les occupations ou les aspirations de tout un peuple. La Suisse, le pays par

BRACELET DE MM. HOWELL ET JAMES.

excellence des pâtres, affectionne l'image du taureau ou de la vache; l'Irlande prodigue dans ses bijoux la « lyre d'Érin ». Des chérubins, entourés de colombes, rappellent, dans plusieurs de nos provinces, les mystères du culte catholique. (Voir les parures rustiques provenant de Mâcon.) Le croissant distingue les bijoux turcs ou arabes. D'autres fois



BRACELET DE MM. HANCOCKS.

le même emblème est la propriété commune des nations les plus diverses, semblable en cela à ces contes populaires que nous retrouvons dans toutes les parties du monde habité. Tels sont les ornements en forme de cœur, usités en Autriche, en Grèce, en Suède, en Portugal et dans une foule d'autres contrées.

L'absence de catalogue, ainsi que la nouveauté de ces sortes de collections encore inconnues dans nos musées, ne laissent pas de rendre épi-

neuse l'étude de tant de styles distincts. Les réflexions que leur examen nous a suggérées ne sauraient donc être généralisées, mais doivent uniquement s'appliquer aux objets figurant à l'Exposition.

Les paysannes de la Suède emploient à leur parure des disques en argent de fort petites dimensions, suspendus au bout de chaînettes du même métal. Elles font aussi un grand usage des filigranes, et ne dédaignent pas les ornements en acier taillé à facettes, comme les brillants. Les paysannes de l'Islande se couvrent d'une véritable armure semblable à celle que revêtent les pèlerins de certains pays, pour augmenter le mérite de leur pénitence.

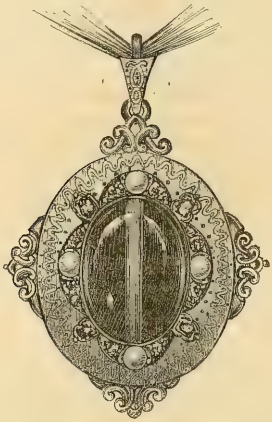
Sur une robe exposée au musée de Kensington, on ne trouve pas moins de dix à quinze pièces en cuivre massif, pesant ensemble une douzaine de livres. C'est d'abord un crucifix gigantesque retenu par une grosse chaîne, puis vient une suite de fermoirs remplaçant les boutons et garnissant la robe du haut jusqu'en bas, puis des médaillons avec les scènes de la Passion, puis enfin une seconde croix en bas-relief avec les attributs des quatre Évangélistes, le tout fort ouvragé et fort intéressant. Mais on n'aura pas de peine à préférer à cet attirail si compliqué et si lourd les fleurs d'argent brodées sur fond noir qui ornent une autre robe islandaise; elles sont superbes de simplicité et d'élégance.

L'Angleterre possède une mine précieuse dans les armes, ustensiles et ornements écossais. Quoique l'alliance de l'argent avec d'immenses fragments de cristal de roche hyalin ou enfumé ne produise pas une gamme des plus chaudes, quoique le travail de ces couteaux de chasse, de ces agrafes de plaids, de ces boucles de souliers soit assez rude, l'ensemble ne manque ni de caractère, ni d'originalité, et complète à merveille ce costume si pittoresque que les plus grands seigneurs d'outre-Manche ne dédaignent pas de porter.

La bijouterie populaire de la France se recommande par sa netteté, sa sobriété. On remarque, dans les vitrines qui lui sont consacrées, des rubans de velours parsemés d'étoiles, de croix, de fleurs, de coquillages en or et en argent, d'un effet fort décoratif. (Provence.) Quelquefois, comme dans des échantillons du département de Saône-et-Loire, des petites plaques d'acier poli, qu'on dirait découpées à l'emporte-pièce, tant leurs contours sont bien arrêtés, remplacent l'argent, non sans avantage, à ce qu'il nous a semblé. On admirera encore de superbes filigranes enrichis d'émaux verts, bleus ou rouges. (Bourg-en-Bresse.) Par contre, les bijoux de la Normandie n'obtiendront guère de suffrages. Ce sont des broches, déjà anciennes, en or ou en argent, travaillées à jour, d'un dessin vague et incorrect, d'un aspect froid et lourd. Des cris-

taux de stras, assez grossièrement taillés, encore plus grossièrement montés, ne contribuent qu'à augmenter leur laideur. D'autres provinces encore attirent l'attention et mériteraient d'être mentionnées, si ce n'était en quelque sorte un crime de déflorer, sur des renseignements incertains et incomplets, un sujet si intéressant, digne d'un travail plus approfondi.

Les broches, les chaînettes en argent, les perles en acier qui, à Lucerne, dans l'Oberland et ailleurs encore, servent à orner le corsage, font avantageusement ressortir la taille, rehaussent l'éclat de l'étoffe et



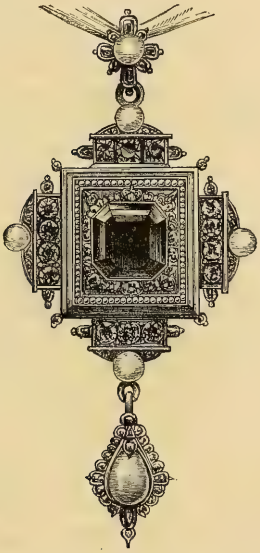
MÉDAILLON DE MM. HOWELL ET JAMES.

impriment à l'ensemble de la toilette je ne sais quoi de fier et de noble.

Les bijoux populaires de l'Allemagne et de l'Autriche nous prouvent, une fois de plus, combien les racines du rococo sont encore profondes dans ces deux pays, malgré toutes les tentatives de rénovation artistique. Ceux de la Bavière cultivent la note sentimentale de ce style. Jugez à quel point les lyres, les saules pleureurs, les urnes cinéraires cadrent avec le paysan bavarois, dont le naturel lourd et prosaïque est proverbial de l'autre côté du Rhin. Il en est de même du Hanovre. Ses tourterelles, se becquetant par-dessus une corbeille remplie de fleurs, joignent à la niaiserie du motif la grossièreté de l'exécution. L'Autriche, au contraire, se plaît dans les compositions gaies et vives : elle entasse dans ses bijoux les fausses perles, les pâtes imitant la turquoise, le rubis ou l'opale, les

couleurs les plus riantes, les formes les plus hardies. Acceptée de si bonne grâce et avouée avec tant de franchise, la souveraineté du XVIIIe siècle peut encore nous faire sourire, mais non plus nous choquer.

Venise fait un usage fréquent, mais médiocrement heureux, de boules de verre diversement colorées, et tour à tour réunies en forme de colliers, de bracelets, ou fixées au bout d'une épingle à cheveux. C'est un genre



MÉDAILLON DE MM. HOWELL ET JAMES.

de parure bon pour une nuit de bal, mais que l'on jette, le lendemain, comme un bouquet de roses fané.

L'Abyssinie emploie surtout la bijouterie comme auxiliaire de l'art textile ; ses étoffes sont couvertes d'une véritable forêt de langues de feu, d'épées, d'étoiles, de fleurs fantastiques, auxquelles s'ajoutent encore des médaillons ornés de lions, des chaînes, des tubes en forme d'éteignoirs, dont le cliquetis et le tintement doivent s'entendre au loin. Ces ornements, la plupart en argent repoussé, sont d'ailleurs d'un style large et décoratif, tel que le peuple l'aime et le comprend.

L'Asie est moins bien représentée à l'exposition que l'Europe ou l'Afrique. La Chine et le Japon passent presque inaperçus; la Perse ne se fait remarquer que par le goût déplorable de ses bracelets en laque. L'Inde seule brille de tout son éclat. Nous ne décrirons pas ses merveilleuses incrustations d'or ou de pierres précieuses; ses bouquets de filigrane dans lesquels la corolle et les pétales semblent avoir conservé leur fraîcheur, tout en obéissant aux exigences d'un style sévère, ses jades façonnés et assouplis comme s'ils étaient de la cire molle, ses parures ciselées ou émaillées avec une délicatesse qui tient du prodige. Toutes ces merveilles sont déjà connues de nos lecteurs. C'est la manière de procéder de cet art, si loyale et si féconde, c'est son ensemble, à la fois homogène et varié, c'est sa vigueur extraordinaire que nous voudrions surtout faire admirer. Au moment où toutes les contrées de l'Europe ont rompu avec leur style national, au moment où la Chine et le Japon ne peuvent plus se défendre d'une décadence rapide, l'Inde nous apparaît pleine de force et de santé, et en quelque sorte épanouie, proclamant bien haut combien la grandeur artistique est indépendante de la puissance militaire. Au moment où, dans notre détresse, nous interrogeons et exploitons jusqu'aux ressources des tribus sauvages, elle se contente de puiser dans son propre passé et en retire les motifs les plus ingénieux et les plus poétiques. Avec la fleur, d'un côté, avec quelques figures géométriques, de l'autre, elle défie la science et le talent de nos meilleurs fabricants; son secret paraît si simple que personne ne songe à le lui voler.

Cependant, il ne faut pas nous le dissimuler, malgré tous ses mérites éclatants, la bijouterie indienne n'est pas, et ne sera peut-être jamais populaire. Les motifs de son ornementation sont trop délicats pour pouvoir se passer du secours d'une main habile et patiente, ils se supportent par une exécution large ou sommaire. Il en est ainsi de la bijouterie aussi bien que de la céramique, et nous pouvons répéter en toute assurance ce que nous écrivions, l'an passé, au sujet de cette dernière : « L'ouvrier, aux prises avec une matière grossière, perd courage et tombe dans les défauts correspondant à ses qualités, la lourdeur, l'affectation, la gaucherie. Il ne saura jamais vulgariser ou multiplier ses créations, et le peuple n'a rien à attendre de lui. »

L'imprimerie est le seul art dans lequel les exposants anglais et français se soient rencontrés en nombre suffisant pour mesurer leurs forces. Nos compatriotes ont mis le plus grand empressement à répondre à l'invitation de la Commission royale et se sont fait représenter au grand

complet. En même temps, par un de ces procédés libéraux qui leur sont familiers, ils ont voulu que tous les visiteurs pussent examiner leurs livres à loisir et les ont placés dans des bibliothèques ouvertes, tandis que les Anglais et les Belges ont soigneusement préservé les leurs de tout

contact profane. En parcourant ces longues rangées d'in-12, d'in-18 ou d'in-4° presque tous publiés depuis nos désastres, on est frappé du rôle de plus en plus important que l'ornement a su y conquérir. L'école de la forme paraît avoir étendu son empire jusque sur l'exécution matérielle

des livres ; on dirait que dans sa passion pour la beauté plastique elle s'efforce de transformer les lettres en images et de remplacer les idées par les gravures. Nous n'oserions affirmer qu'au point de vue de la pensée et de la poésie on ne soit allé un peu trop loin dans l'usage des

illustrations. Mais nous parlons au nom de l'art et, à ce point de vue on ne peut que louer et qu'admirer. La dissonance disparaît même entièrement lorsque, comme M. Jouaust, celui de nos imprimeurs dont les produits nous ont le plus charmé à l'Exposition de Londres, on met toutes ces brillantes ressources au service de la science sérieuse. La *Bibliothèque*

*elzévirienne,* dont la plus grande partie est sortie de ses presses, a réalisé la triple condition du bon marché, de la correction et de l'élégance, et a rendu son nom cher à tous les savants. Les *Élégies de Doublet,*

l'*Heptaméron, Daphnis et Chloé*, l'*Éloge de la Folie* et autres ouvrages publiés en 1871-1872, et plus spécialement destinés aux bibliophiles, n'ont fait que consolider une réputation si légitime. Leur papier, leurs

caractères, leurs vignettes, leurs initiales et leurs culs-de-lampe, leurs bandes et leurs fleurons sont également irréprochables. Le style de la Renaissance française et italienne et celui du XVIII^e siècle y dominent,

comme on voit, ainsi que dans la plupart des publications de notre pays. L'Angleterre au contraire affectionne les ornements du moyen âge ou du style Tudor. Ses livres, non moins luxueux que les nôtres, ont un caractère de gravité et de lourdeur qui n'est plus de notre temps. Tout,

jusqu'au papier, qui est trop glacé et satiné, y manque de franchise et d'entrain.

Quant à cette branche de l'imprimerie, qui correspond à la bijouterie populaire, elle n'est pas représentée à l'Exposition. Nous n'avons donc pas à nous en occuper ici.

Aussi bien est-il temps de terminer cette étude et de chercher à tirer une conclusion du vaste spectacle que nous venons de décrire. Cette conclusion, à parler franchement, n'est pas favorable à l'avenir de l'Exposition, en tant que concours périodique et international. Si les exposants du continent montrent si peu de bonne volonté dès la seconde année, que sera-ce donc lorsque le public à son tour se laissera gagner par l'ennui et l'indifférence ! Le monde est lent et paresseux, et l'Angleterre, dans son ardent désir de parvenir, n'a pas assez tenu compte de cette lenteur et de cette paresse. Pour s'épargner de cruelles déceptions il lui faudra se résoudre dès maintenant à des sacrifices pénibles, mais nécessaires. Qu'elle renonce à ouvrir tous les ans les portes du palais de l'Exposition[1], qu'elle s'impose un choix plus sévère et qu'elle poursuive une composition plus homogène. Peut-être l'œuvre, en s'épurant et en se restreignant, se consolidera-t-elle : c'est ce que nous souhaitons vivement, avec tous les amis du progrès.

E. MÜNTZ.

1. On sait que la France ne prendra point part à l'Exposition internationale de 1873, afin de reporter tous ses efforts sur l'Exposition universelle de Vienne.

# CHATEAU-GONTIER ET SES ENVIRONS

TRENTE EAUX-FORTES

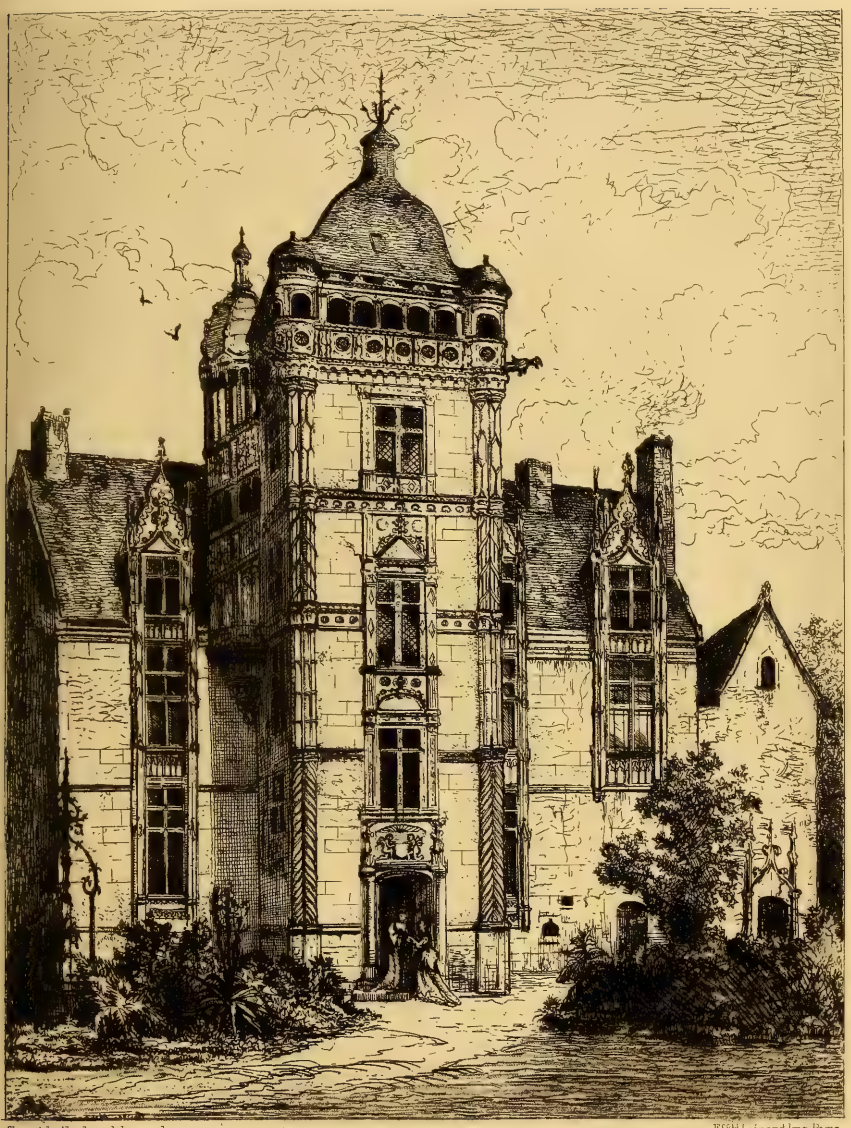
PAR M. TANCRÈDE ABRAHAM

---

En France, un bon exemple est une semence répandue sur une terre bien préparée. M. Queyroy ayant eu l'idée de retracer avec la pointe du graveur les rues et les maisons pittoresques de Moulins et de Vendôme que des souvenirs de famille lui rendaient chères, d'autres aquafortistes ont pensé à nous faire connaître les monuments et les sites de leur province.

Parmi ces ouvrages, nés d'un sentiment qui nous touche d'autant plus qu'il se manifeste au moment où tant de nos concitoyens viennent de perdre leur patrie, leur foyer domestique, nous devons une mention toute spéciale au superbe volume dans lequel M. Tancrède Abraham a inséré trente eaux-fortes qui nous représentent les paysages et les édifices les plus intéressants de Château-Gontier et de ses environs, expliqués par des notices dues à plusieurs écrivains parmi lesquels se trouvent MM. le comte de Falloux et Arsène Houssaye.

M. Tancrède Abraham appartient à l'école toute moderne du paysage qui cherche moins à mettre en relief les lignes qui caractérisent une contrée et les détails qui spécifient les objets qu'à exprimer les aspects lumineux et les impressions ressenties. Au lieu de ne poursuivre qu'une de ces qualités, un artiste, croyons-nous, aurait tout intérêt à s'efforcer de les fondre. La connaissance parfaite de la structure des arbres, de la



Tancrède Abraham, del. et sculp.

Fcois Liénard, Imp. Paris

CHÂTEAU DE SAINT-OUEN.

forme des feuilles,... donnerait à sa pointe plus de précision, plus de hardiesse, sans rien enlever à l'intensité du sentiment et au charme des effets. En veut-on une preuve : qu'on jette les yeux sur le *Bouvier* ou le *Passage du gué* de Claude Lorrain, sur la *Cabane entourée de planches* ou la *Grande Chaumière* de Rembrandt, sur le *Champ de blé* ou les *Voyageurs* de Ruysdaël, et ces admirables eaux-fortes apprendront comment chaque coup de pointe peut servir à préciser une forme sans nuire à la poésie de la lumière.

Mais nous n'avons pas à disserter ici sur les mérites des écoles; ce qu'il importe de savoir, c'est si M. Tancrède Abraham a atteint le but qu'il se proposait, s'il a su nous intéresser à Château-Gontier, et sans hésitation nous pouvons affirmer que oui. En feuilletant ce volume, on voit qu'il possède à fond la contrée qu'il a entrepris de nous faire connaître, qu'il en aime les beautés, et on est heureux de trouver un pareil guide pour visiter les châteaux des environs et se promener sur les rives boisées de la Mayenne. La planche que nous détachons de ce livre n'est pas une de celles où le talent du graveur peut être le mieux apprécié, car il excelle surtout à rendre la transparence des eaux, la fraîcheur des ombrages, et le château de Saint-Ouen n'offre ni eaux ni ombrages; puis la pointe légère et vive de M. Tancrède Abraham s'arrange difficilement de la rigidité des lignes architecturales. Si nous avons préféré cette planche à d'autres où le talent de l'artiste s'est trouvé plus à l'aise, c'est parce qu'à ses qualités propres elle joint celle de nous faire connaître un charmant édifice de la Renaissance, récemment classé parmi les monuments historiques et qui n'avait pas encore obtenu les honneurs de la gravure.

« Il y a peu de monuments de cette époque, dit avec raison M. Paul Belleuvre, dans lesquels le génie de l'architecture et celui de la sculpture se soient fondus avec plus de charme et d'harmonie. Pas une pierre de cette tour qui n'ait été sculptée, fouillée, ou, pour mieux dire, ciselée de la manière la plus délicate. Ce ne sont que panneaux armoriés, chiffres symboliques, rosaces, colonnettes, guirlandes, arceaux, arabesques, qui, comme la tour de l'admirable escalier du château de Blois, semblent la revêtir d'une robe de dentelle. Cette jolie tourelle est flanquée d'un tourillon d'une forme délicate et légère; ce charmant appendice, qui offre le même style et les mêmes découpures que la tourelle, s'élève jusqu'à la plate-forme surmontée d'un dôme mauresque couronné d'une lanterne à jour.

« Pourquoi faut-il que l'écusson de la porte de cette tour, qui fut toujours la porte d'honneur de ce beau logis, et qui portait, comme une

couronne à son imposte, entre deux anges à genoux, les armes de France et de Bretagne, ait été presque entièrement détruit dans nos troubles civils?

« L'escalier de la tour dont nous parlons, par ses amples proportions et la grâce de ses contours, ne dément en rien la majesté de son extérieur splendide. C'est une richesse de végétation qui n'exclut pas la légèreté du dessin et des détails. Ce ne sont que ramures couvertes de fruits, de fleurs, d'insectes et d'oiseaux, avec une si grande prodigalité de sculptures, que cette richesse mystérieuse l'emporte peut-être encore sur l'opulence extérieure du monument. Le travail de la rampe est d'autant plus remarquable qu'elle est sculptée dans la tige même de la spirale. De riches pendentifs retombent du plafond revêtu de caissons et de cartouches non moins dignes d'attention; le tout parsemé des initiales G. et L., que l'on retrouve aussi dans les autres parties du monument.

« Arrivé au premier étage, le visiteur va de merveille en merveille, car rien dans ce logis splendide n'est surpassé par le fronton d'une porte jumelle, au cintre en anse de panier : un enfant, l'Amour sans doute, l'Innocence peut-être, s'y cache à demi dans des arabesques et des ramures où la nature est reproduite dans son exquise vérité. Dans toutes ces émanations séduisantes, la Renaissance se résume tout entière et semble sortir de son berceau, du premier jet!

« Nous parvenons au second étage, et nous nous trouvons, au-dessus de cette porte, devant une autre porte jumelle, mais sans ornement.

« Enfin, par le délicieux petit escalier du tourillon, charmante réduction de l'escalier du premier étage, le visiteur parvient au donjon qui porte le nom de la Chambre des bains. Le pavé de la chambre représente, en mosaïque, une rosace moins délicate que les sculptures dont nous avons parlé. Cet appartement, couronné d'arêtes convergeant à des culs-de-lampe presque effacés, laisse peu de trace des ornements dont il avait été revêtu.

« Ici s'est arrêtée cette œuvre artistique, et à travers une véritable masure on ne peut plus rien deviner du couronnement que l'architecte avait promis à l'édifice. Il ne faut rien demander à sa partie culminante.

« Dans les appartements eux-mêmes, les cheminées seules reproduisent cette profusion de détails et d'ornements qui ruissellent sur la tour principale et sur les volutes de l'escalier. »

Quel est l'architecte auquel nous devons ce charmant édifice? Pour

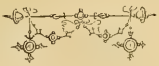
qui fut-il construit? On ne peut le dire, la charte de fondation ayant été perdue; mais la tradition veut que ce château ait été bâti aux frais de la reine Anne de Bretagne pour son aumônier et conseiller Guy-le-Clerc, évêque de Léon, qui vint y mourir en mai 1523.

Saint-Ouen n'est pas le seul monument des environs de Château-Gontier qui ait droit à notre intérêt. La pointe de M. Tancrède Abraham nous fait encore voir et admirer les châteaux de Mortier-Crollé avec ses lourdes tours crénelées, de Magnanne, dessiné par Mansard et qui contient une belle galerie ornée de riches boiseries, de quatre panneaux attribués à Lancret et d'un superbe portrait à cheval représentant M. de Racapé, un des ancêtres des propriétaires actuels. Nous y rencontrons encore les châteaux de Craon, de Bréon,... de l'Ansaudière, auquel ses tourelles et ses clochetons donnent extérieurement un cachet si original et à l'intérieur duquel M. de la Porte a réuni des œuvres de Téniers, Van der Meulen, Annibal Carrache, Guerchin, Poussin, Lesueur, Joseph Vernet, Desportes, Oudry et autres maîtres célèbres.

Les notices qui accompagnent les eaux-fortes nous apprennent aussi que dans la chapelle du collége le curieux trouvera un buste de David d'Angers, que dans la sacristie de l'église Saint-Remi il pourra examiner un précieux reliquaire en cuivre et argent contenant deux parchemins : l'un aux armes de la collégiale de Saint-Just, l'autre mentionnant le nom de l'orfévre Gervais Tressart, qui le fabriqua en 1470, alors qu'il habitait Château-Gontier. Quelques pages sont également consacrées au musée établi dans l'hôtel du frère du surintendant Fouquet et fondé par Aristide Boullet, ami d'Ingres, de Delacroix et de Delaroche, qui légua à sa ville natale ses collections, ses tableaux et ses sculptures que plus d'une grande cité pourrait envier à Château-Gontier.

Puissent les exemples donnés par MM. Queyroy et Tancrède Abraham trouver de très-nombreux imitateurs! En voyant leurs monuments étudiés et reproduits par des artistes, leurs objets précieux admirés et enregistrés par de savants archéologues, les municipalités, les habitants apprendraient à les respecter, et nous aurions moins à regretter de ces actes de vandalisme qui se commettent plus par ignorance que par le désir d'effacer les traces du passé.

F. DE TAL.



# LES BEAUX-ARTS

## A L'EXPOSITION LYONNAISE

---

L'idée de mêler sans pitié la statuaire et la peinture aux autres industries humaines dans des expositions universelles, — cette idée quelque peu brutale est éclose en Angleterre. A nous, fils de la Renaissance et de la Grèce, qui gardons en dépit de tout je ne sais quelle répugnance à la barbarie, la pensée d'une telle confusion ne fût jamais venue. Nous avons beau faire, l'art est encore pour la plupart d'entre nous la forme d'un sentiment et non pas l'échantillon d'un produit; le nom des artistes se confond sur nos lèvres avec celui des écrivains et des poëtes, toutes nos habitudes d'esprit, toutes nos traditions nous eussent garés d'une semblable méprise.

Quoi qu'il en soit, les expositions universelles sont entrées dans nos mœurs, et elles ont leur part d'influence dans le caractère superficiel que les arts prennent de plus en plus. La peinture, cette poésie muette d'autrefois, tend à ne devenir qu'une variété coûteuse du mobilier. On peut s'en convaincre à Lyon tout aussi bien qu'à nos Salons annuels des Champs-Élysées. Ce n'est pas que l'aspect général ne diffère un peu et que de place en place quelque excentricité naïve, quelque tableau de genre qui retarde de trente ans ne nous avertisse de la distance. Mais au fond ce sont les mêmes tendances, c'est le même idéal plus gauchement poursuivi.

Le public seul est tout à fait changé.

A Paris c'est dans une saison parfaite que s'ouvre l'exposition périodique, au déclin du printemps, quand les belles journées ne sont pas encore accablantes et que le beau monde n'a pas encore déserté ses quartiers d'hiver. Tout est frais en même temps, la verdure des arbres et les toilettes printanières, de sorte que le Salon de peinture est un rendez-vous plein d'attrait. Ici rien de semblable, rien de cette foule animée et choisie, de ce monde vivant, léger, factice peut-être, mais charmant. Des étrangers maussades, de ceux qu'on rencontre partout à cette époque de l'année, des élégances discrètes et des curiosités ébahies, quelques villageois en habits des dimanches, tel est le coup d'œil qu'offrent les galeries de cette vaste exposition dont nous allons examiner la moindre partie.

Les beaux-arts y sont installés dans une sorte d'annexe latérale tout à fait au nord. Ils remplissent un parallélogramme qui se divise en trois, communiquant aux extrémités et contenant au milieu la peinture, des deux côtés la statuaire, la gravure, l'architecture et les dessins. Je ne parle pas d'un essai d'exposition rétrospective où l'on prononce sans façon, à propos de toiles restaurées, les noms de Titien, de Rubens, des plus grands maîtres de l'art. Ignorant sur qui retombe la responsabilité de jugements pareils, contentons-nous de détourner la tête et rentrons au plus vite dans les vrais salons de peinture.

Une chose nous a tout d'abord désappointé dans cette première promenade à vol de regard que l'on fait avant d'isoler chaque toile, c'est l'infériorité pitoyable de la peinture religieuse, clairsemée fort heureusement. Je sais bien qu'une déconvenue de ce genre est habituelle aux expositions contemporaines, mais ici précisément j'espérais le contraire. Lyon n'est pas qu'une grande ville marchande; il a des aspects très-divers pour l'observateur. On retrouve par exemple de l'histoire romaine en certains quartiers, tel autre rappelle Coustou, Louis XIV et la maison de Villeroi; mais ce qu'on respire surtout à Lyon par moments c'est un parfum religieux, une sorte de poésie monacale d'un charme singulier. Sur cette colline à la Poussin qui domine la Saône, dans certains chemins silencieux bordés de hautes clôtures, on se croirait en Italie. Il nous souvient qu'un jour où nous revenions de Florence, le cloître d'un des couvents de ce coteau, l'Antiquaille, nous y ramena tout d'un coup. Nous entrions comme là-bas pour visiter une fresque, et les vieilles arcades, le milieu tout fleuri, dans un angle la porte ouvrant sur la chapelle, nous rendaient quelque chose de l'Annonciade et de Saint-Marc. Notez que la peinture que nous vîmes ne contraria pas l'illusion. C'était, si nous ne nous trompons, une *Cène* signée de M. Louis Janmot et qui peut compter

certainement parmi les morceaux les plus remarquables de la peinture religieuse à notre époque. Car une école de peinture est sortie de cette atmosphère presque italienne. Orsel en fut le produit plus respectable que séduisant, et Flandrin la personnalité la mieux venue. Nous avions donc quelques raisons d'attendre dans une exposition lyonnaise des spécimens d'art religieux plus nombreux ou tout au moins plus distingués qu'ailleurs. Mais il paraît que la tradition s'est perdue ou bien qu'elle est tellement discrète, qu'elle n'affronte pas le jour peu favorable d'une pareille publicité.

L'œuvre la plus frappante parmi celles qui se rattachent au passé soit par les dimensions, soit par le sujet, n'est pas d'un Lyonnais, mais bien de M. Lecomte-Dunouy, pensionnaire de l'Académie de France à Rome. On se rappelle son *Porteur de mauvaises nouvelles* qui fit quelque bruit au dernier Salon. Ce tableau, d'une bizarrerie précieuse, fut discuté, partant très-regardé, et finalement récompensé par le jury. Cette fois nous ne trouvons pas, comme il y a trois mois, la préoccupation dominante du public parisien; l'œuvre est plus sévère et l'exécution plus banale. Job malheureux répondant à ses amis qui le consolent, telle est la donnée de cette vaste toile qui témoigne des excellentes études de l'auteur. Les personnages sont grands comme nature; d'un côté, sur la gauche, Job couché se soulève : « J'ai souvent entendu de pareils discours; vous êtes tous des consolateurs fâcheux », dit-il en étendant le bras. A droite, vis-à-vis de lui, sont ses trois interlocuteurs dont l'un, le menton dans la main, contemple plus qu'il n'écoute et dont les deux autres se parlent entre eux; au delà de Job, à quelques pas de son grabat, sa femme le regarde froidement, et dans le lointain, à mi-côte d'une architecture fort soignée, deux petites figures marquent la perspective. Le tableau se déroule dans la pénombre d'une grange que fait ressortir un rayon de soleil jeté dans le fond sur les bâtiments. Évidemment si M. Lecomte-Dunouy n'a voulu montrer dans cette œuvre que l'expérience de sa main, il faut qu'on le félicite, il a réussi. L'anatomie du Job est très-juste, très-serrée, et, bien qu'un peu sèche, elle mérite des éloges. Mais est-ce une scène que ce tableau, est-ce une vision de l'esprit rendue sur la toile? Ah! l'imagination, ah! la fée merveilleuse qui transfigure et donne la vie! Il faut avoir vraiment quelque chose à dire pour qu'une toile de cette dimension ne paraisse pas vide. M. Lecomte-Dunouy eût été plus heureux, croyons-nous, dans des proportions plus restreintes. La preuve c'est l'autre tableau qu'il expose et qu'il intitule le *Charmeur*. Cette figure d'enfant assis à terre sur une peau de chèvre et charmant par sa flûte les oiseaux qui l'entourent a bien encore comme un aspect d'étude,

mais la sobriété de la couleur et surtout la pureté du dessin en font un des meilleurs tableaux de l'Exposition, le meilleur peut-être pour qui se fait de la peinture une certaine idée. A ses côtés s'en trouve un autre d'un pensionnaire de Rome aussi, M. Maillart. Celui-ci ne songe pas à l'antique, il utilise son séjour en Italie d'une autre façon et peint d'après nature une jeune femme qu'il appelle la *Lavandara*. C'est un beau modèle à mi-corps revêtu des ajustements qu'on connaît et s'appuyant avec des airs de reine sur une urne de cuivre. La tête brune se détache sur un feuillage qui s'éclaircit au centre de la toile et découvre un horizon lumineux. Voilà bien longtemps, depuis Léopold Robert et M. Schnetz, qu'on nous montre cette Italie en costume. C'est bien, puisque l'étude y trouve son compte, puisque d'ailleurs le public aime ce pittoresque comme il aime les romances, — mais encore faudrait-il en tirer quelque accent nouveau comme le fit Hébert lorsqu'il peignit sa *Mal'aria*. Les traits de la jeune Romaine de M. Maillart sont fermes et correctement dessinés. Il est fâcheux qu'ils ne soient modelés d'aucune sorte, pas plus que les mains nues croisées sur le devant, lesquelles ont une touche qui paraît grossière à qui s'approche d'un peu près. Et néanmoins cette peinture n'est pas sans talent. Il en faut pour harmoniser ainsi les reflets du cuivre, les tons d'un châle jaune dont l'urne est accompagnée, tous ces détails qui font de l'ensemble une étude intéressante qu'il serait injuste de laisser inaperçue. — Ce malheur d'être inaperçue n'arrivera pas à la *Danseuse* de M. Benner. Il y a dans cette toile étalée comme une ironie à côté des œuvres précédentes une saveur de ton, un réalisme provocant d'un effet certain sur la foule. M. Benner appartient à cette jeune école, pastiche de certains maîtres espagnols, qui de la peinture sacrifie le dessin, le relief et la perspective, afin de conserver plus fraîche la couleur appliquée, la *tache* pour me servir de l'expression convenue. Il serait naïf de discuter ce parti pris d'exclure le modelé de la peinture, et d'énumérer toutes les raisons qui font de cet art une œuvre bien autrement réfléchie, bien autrement difficile. C'est une mode, et le temps, hélas! en fera justice assez vite. Sans compter que nous, contemporains, nous les complices de ces improvisations au pinceau qui relèvent en quelques touches certains accents de la vie moderne, nous ne pouvons nous défendre d'y trouver quelque attrait. Ainsi dans le tableau qui nous occupe, aux pieds de cette enfant parée pour l'apothéose, l'artiste a cyniquement jeté ses bottines chétives. Au mur de la loge il a suspendu le tartan rouge et le chapeau de crêpe à fleur mauve, et cette évocation de la rue réveille en nous des échos faciles dont il faut rougir, mais qu'on doit reconnaître. Tout ce qui tient au coloris témoigne de

beaucoup de finesse dans l'œuvre de M. Benner. La *Danseuse* en pied, vue de dos, qui se penche sur son miroir en se retournant à demi, le fait avec une souplesse où l'on devine son métier. La tête est d'une vulgarité cherchée, mais quelle jolie gamme de tons depuis le bonnet cerise garni de perles jusqu'au bas de soie rose! Le ballon de gaze est parfait de légèreté. — A coup sûr, et réserves faites bien entendu des conditions de la vraie peinture, M. Benner doit avoir atteint l'idéal qu'il se proposait.

J'ignore quel est celui que poursuit M. Gustave Doré depuis le temps qu'il s'obstine à chercher dans la peinture un succès qui le fuit et qu'il obtient si libéralement ailleurs. Comment se fait-il qu'il ne soit pas éclairé sur sa nature d'artiste? Comment ne sent-il pas qu'étant donnée sa popularité, il faut vraiment qu'il ne soit pas né peintre pour n'avoir fait par ses tableaux que les impressions qu'il a vues? En tout cas, à défaut d'autre chose, signalons son courage. Il n'expose pas moins de sept toiles de mérites divers. La première, sous le titre de *Maccareno à Cordoue,* représente un joueur de mandoline de proportions naturelles, assis sur un banc de pierre contre un grand mur blanc où se projette son ombre portée. Cette ombre, évidemment l'intention du tableau, ne nous paraît qu'une raison d'être bien puérile pour tant de peinture. Elle ne compense pas l'insignifiance du personnage plutôt grossier que pittoresque, et le raccourci défectueux d'une de ses jambes. La couleur locale exactement reproduite ne suffit pas pour faire une œuvre d'art. La seconde toile, non moins grande, est une *Andromède.* Aux flancs d'un roc battu des vagues est enchaînée par les deux mains une femme nue qui se retire d'épouvante devant le monstre marin qu'elle voit surgir à ses pieds. La tempête ramène en avant toute sa chevelure et la divise en trois mèches distinctes d'un effet vraiment malheureux sur ses traits effarés. Puis, sous prétexte qu'il ploie, le buste de l'héroïne est d'une longueur invraisemblable. Il est d'un ton gris d'ardoise, tandis que le reste du corps offre des teintes d'un jaune maladif. Comme couleur, ce tableau ne se rattache à rien; comme expression et non pas certes comme dessin, il rappelle certaines figures échevelées de Girodet. Vis-à-vis de l'*Andromède*, des silhouettes de chameaux se profilant sur un ciel oriental, embrasé par le soleil couchant, nous font reconnaître encore une des manières de M. Gustave Doré. Celle-ci, moins ambitieuse que la précédente, nous paraît plus acceptable. *Gédéon choisissant ses soldats* fait le sujet du tableau. Est-ce un emprunt fait par l'artiste aux illustrations de sa Bible? C'est probable; dans tous les cas on le dirait et nous touchons là, ce nous semble, à l'une des méprises de M. Gustave

Doré. Sa peinture n'est la plupart du temps que sa gravure agrandie et naturellement affaiblie. Comme il dispose merveilleusement sur un bois des noirs et des clairs, il croit pouvoir disposer de même des couleurs sur la toile. Il ne sait pas que les conditions des deux arts sont toutes différentes, que la peinture exige une autre patience, une autre délicatesse et surtout une autre éducation. La verve n'est pas tout ici, c'est un autre don qu'il faut avoir reçu du ciel pour bien peindre. M. Gustave Doré, les pinceaux à la main, perd tous les avantages de son beau talent pour n'en laisser voir que les deux défauts : l'intempérance et la vulgarité. A tout prendre, le meilleur tableau de sa copieuse exposition c'est encore celui qu'il appelle les *Saltimbanques*, et qui nous montre quatre bateleurs à mi-corps prosaïquement rangés le long d'un mur. Il y a, c'est vrai, plus de franche laideur que de caractère dans la figure brutale de l'homme, dans la physionomie fantastique de la femme et dans l'éclat de rire du vieux pître. Mais certains morceaux sont bien peints; l'enfant sur sa chaise au bord du tableau porte l'empreinte d'une lourde mélancolie qui n'est pas sans grâce sous les bandelettes rouges dont sa tête est affublée. — Des autres toiles du même artiste, le *Gin*, l'*Épisode du bombardement de Paris* et le *Christ insulté par des soldats*, l'une n'est rien; l'autre n'est qu'un effet de neige dans la nuit d'une insignifiance banale; le troisième enfin, d'une pratique plus habile, est d'une composition tellement confuse qu'on n'en devinerait pas le sujet sans le secours du titre. Et cependant, peinture à part, M. Gustave Doré possède un talent remarquable, abondant, rapide, tout à fait de son temps en ce sens qu'il remplace l'imagination par la nature et la poésie par l'effet. Il enchante, dit-on, Londres et New-York par ses œuvres, c'est justice. Mais le secret de la peinture, le je ne sais quoi qu'avait dans l'esprit le plus mince artiste de la Renaissance, j'ai bien peur que M. Gustave Doré l'ignore toujours.

Tout en faisant ces réflexions, j'entrevois une femme nue en posture d'Anadyomène dont la couleur agréable m'attire. C'est une *Baigneuse*, signée de M. Ange Tissier, qui ne tient malheureusement pas tout ce qu'elle a promis. La lumière de ce corps doré, le blond fauve de la chevelure et le fond vert qui leur sert de cadre forment bien un tout harmonieux. Mais de près l'insuffisance du dessin gâte cette impression. Sous la rose des joues, la structure de la tête n'est pas même indiquée. Il est étrange qu'on choisisse un pareil sujet, une femme nue grande comme nature, c'est-à-dire la beauté même, et qu'on ne prenne pas plus de souci de faire la ligne au moins correcte. — Un peu plus loin, un souvenir qu'un regain de mode a rendu redoutable n'a pas épouvanté

M. Villa. Il a voulu refaire après Greuze la *Cruche cassée*, mais je me hâte de dire que sa jeune fille n'a pas le moindre rapport avec l'ingénue célèbre dont raffolent à la fois, chose étrange! les jeunes personnes et les libertins. La cruche gît tout bonnement par terre, en morceaux, dans l'allée d'un bois dont les arbres n'apparaissent qu'à mi-hauteur, malgré l'étendue de la toile. L'héroïne contemple les débris de son ustensile en se mordant les doigts d'un air désappointé, et la couleur rustique est si bien observée qu'on en pourrait voir un excès sur les bras nus et sur les mains. A peine si le tour flottant de la coiffe et le corsage rayé de rose rappellent le XVIII^e siècle; le reste de l'ajustement, la chaussure, les bas bleus très-bien faits et surtout la façon de peindre la forêt en hauteur sont d'un procédé très-moderne. Peut-être tout cela demanderait-il un peu plus de légèreté d'exécution, mais c'est en somme un joli tableau; c'est bien ainsi qu'une imagination saine, riante, pas trop poétique, se figure le vulgaire accident d'une *cruche cassée*.

De cette fraîche peinture au *Moine* de M. Ribot la transition peut sembler brusque; mais c'est le propre des expositions de réunir les contraires et c'est aussi leur piquant. L'esprit ne se plaint pas d'être ainsi perpétuellement en haleine et comme assailli par les côtés les plus divers. J'ai parlé tout à l'heure de maîtres espagnols à propos de quelques peintres de ce temps-ci. M. Ribot, parmi ces peintres, est un des plus habiles et le plus sérieux. On se souvient avec quelle perfection sa peinture, il y a quelques années, jouait le Ribeira; il paraît que Zurbaran le tente aussi. Le moine assis, les mains jointes, avec le missel et la tête de mort à ses côtés, semble une copie, mais une copie bien pâle du vieux mystique. Ah! c'est que l'assimilation n'était pas aussi facile cette fois. La manière de Ribeira, comme on sait, consiste dans un procédé vigoureux qui relève, en les exagérant, les effets de la réalité, — un procédé, c'est-à-dire une chose très-pénétrable qui se transmet et s'étudie. Rien de pareil chez Zurbaran; sa peinture, d'apparence plus simple, est pour ainsi dire fondue dans une certaine flamme intérieure qu'exhale la tête de ses moines. Toute l'habileté du monde n'y ferait rien, un tel caractère est insaisissable. M. Ribot peut imiter très-adroitement la brusque application des touches, les traits de son moine restent inanimés et Zurbaran garde son secret. Heureusement nous retrouverons le jeune artiste au chapitre des natures mortes avec tous ses moyens et tout son talent.

Passons aux portraits.

Le plus frappant, celui qui s'impose au regard lorsqu'on entre dans la première salle, c'est celui de l'abbé Listz avec la date de Rome et la

signature de M. Layraud. M. Layraud, comme M. Lecomte-Dunouy, est un lauréat du dernier Salon et l'on se rappelle ses *Brigands et Captifs*, ce tableau de genre transformé par un étrange caprice en peinture gigantesque. Le pianiste célèbre est peint en pied, debout contre son instrument. Il porte le costume d'abbé romain, ce joli vestige du siècle passé qui sied à merveille à des physionomies plus fines ou plus graves. La cape et le chapeau sont jetés à droite, sur un siége, et, le jarret tendu, les bras croisés, la tête haute, M. Listz se dresse dans une attitude provocante. Je sais bien qu'il se montre ainsi volontiers dans les endroits publics, mais lorsqu'un modèle est atteint d'une habitude malheureuse, ce n'est pas au peintre à la consacrer. Les traits actuels de M. Listz sont déjà suffisamment rebelles à de la peinture sérieuse sans y ajouter encore l'étrangeté de ses postures. M. Layraud devait éteindre au contraire tout ce qu'il a mis en saillie, la ressemblance dût-elle en souffrir. Il est une chose qui prime tout le reste, c'est le bon goût. — Un portrait ovale d'une mère et de son enfant, honnête peinture de M. Perrachon, a failli nous distraire des grands airs de l'abbé Listz, mais c'est plutôt son voisin, celui d'une jeune femme en satin blanc, dont l'exécution nous a pleinement captivé. La physionomie du modèle n'offrait cependant que des ressources moyennes : des cheveux cendrés, des yeux ordinaires, une ligne assez pure, bien qu'un peu forte, au-dessus d'une bouche légèrement autrichienne. Mais le peintre, M. Lobrichon, a répandu sur cet ensemble un sentiment très-doux de décence et presque de noblesse. Il a d'abord très-bien posé la jeune femme vue presque de dos et se retournant comme à demi. De cette manière il l'a mise en son jour, il a pu faire se découper son profil sur un fond de vieille tapisserie dont il a délicatement atténué les couleurs. La soie de la robe est suffisante ; elle est ce qu'elle doit être et ne prétend pas à ces trompe-l'œil merveilleux, succès facile de quelques contemporains. Si le bras pendant et la main qui chiffonne la jupe avaient un peu plus de souplesse, le portrait de M. Lobrichon n'encourrait aucun reproche, et ceux dont on peut ainsi parler sont rares à cette exposition. — Ce ne sera pas, en tout cas, celui de M^lle ***, ouvrage de M. Bail, que je rencontre des yeux en quittant à regret la toile qui précède. Il y a dans celle-ci des tons francs, des applications justes, des visées de coloriste qui lui donnent quelque importance. Mais en vérité le peintre en prend trop à son aise avec les lois du dessin. Par bonheur, il expose dans la salle voisine un second portrait, d'homme cette fois, lequel rachète à demi les faiblesses du premier. Ce n'est pas que la ligne y soit remarquable, mais elle ne choque pas; cela suffit et l'on peut admirer sans impatience tous les mérites de la couleur. La tête,

peu poussée, cela va sans dire, repose bien sur une cravate blanche soigneusement éteinte. Les clairs grisonnants du vêtement de velours noir sont relevés avec finesse, et sur les mains le jeu des demi-teintes est rendu dans tout son effet. Ce portrait témoigne d'une pratique habile au service d'un sentiment très-juste ; il ne manque à M. Bail que des études plus approfondies et des aspirations plus distinguées.

J'entends par distinction l'aristocratie de l'esprit et non cet air à la mode, le rêve des bourgeois, le triomphe de M. Dubufe et, paraît-il, l'idéal de M. de Pommayrac dans son portrait de Mme de P ***. Je sais bien que de telles œuvres sont acclamées et réclamées par tout un public, je sais que cette exécution lisse et nette, ces yeux d'émail et ce teint de perle enchantent les jolis modèles qu'ils défigurent; mais il faut cependant qu'une voix inutile s'élève de temps à autre pour dire que ces portraits sont les produits d'un art particulier qui n'a qu'un rapport vague avec la peinture. Ainsi sur les traits charmants de Mme de P***, M. de Pommayrac supprime les ombres. Il n'indique ni les tempes ni les pommettes, ni rien de ce qui pourrait altérer la propreté de sa manière. Pas un seul des cheveux noirs ne dépasse la coiffure et ne va lutiner la fleur rouge qui la décore. Ces charmes-là sont bons pour la nature. Et ainsi de suite du contour des épaules, des bras nus ou des plis de la robe blanche. Pauvre jeune femme, doit-elle être belle, qu'on trouve encore quelque plaisir à la regarder ainsi faite! — Par exemple, artistique ou mondaine, c'est avec le portrait de *Marcus* par M. Paul Nanteuil que la distinction n'a rien à faire. *Marcus!* je me souviens de l'étonnement de deux jolies têtes blondes en lisant au Salon dernier ce nom sur le livret. Qui donc était ce Romain costumé de noir, portant des lunettes et fumant un cigare? Pourquoi *Marcus* tout court, sans commentaires? Et les jeunes filles, deux sœurs toutes pareilles, d'éclater follement de rire au nez du personnage. Une telle inadvertance n'est pas à craindre ici. *Marcus,* si je ne me trompe, est le pseudonyme d'un journaliste parisien qui fait des correspondances fort goûtées dans l'une des principales feuilles de Lyon. Le nom de *Marcus* est connu par la ville, et je suis certain qu'on n'est pas sans curiosité pour sa personne. Il est fâcheux que M. Nanteuil n'en donne pas une idée plus noble et qu'il ait accumulé comme à plaisir dans ce portrait toutes les façons de ne pas l'être. Je ne connais pas *Marcus,* mais on me dit qu'il est homme d'esprit, je suis donc sûr qu'il a par moments dans les traits bien autre chose que ce que j'y vois. Cet épanouissement de physionomie, ce veston, cette pose, tout ce dandysme de comptoir est le fait de M. Nanteuil. Et la preuve, c'est que je me figure à merveille ce qu'un maître, Titien je suppose, eût fait

avec ce même type. Chaque tête humaine porte en elle à divers degrés le germe d'un caractère. Saisir ce caractère et le fixer, c'est l'œuvre du portraitiste. Il n'y aurait pas de modèle ingrat dans la nature, s'il y avait des peintres assez clairvoyants.

Au reste, à quoi bon pousser plus loin cette revue des portraits? Nous avons signalé tous ceux qui se recommandaient à l'attention par un titre quelconque, nous avons choisi comme un spécimen de chaque manière : ce ne serait maintenant que des redites avec une insistance plus marquée sur les défauts. Les portraits qui restent, assez nombreux, ne trahissent qu'une insuffisance banale jointe chez quelques-uns à l'envie naïve d'attirer les regards. Ce sont des hommes graves dessinés avec une précision métallique, d'autres plus jeunes peints en pied, encombrés d'accessoires et chez lesquels le prétexte de la *tache* pure a totalement dénaturé les formes humaines. Puis des femmes, dont l'une assortit autour d'elle les tons les plus extravagants et dont l'autre ignore sans doute que le nu n'est pas indécent mais bien le déshabillé. Et pas un effort d'art véritable, pas une étude intéressante. Le portrait est l'œuvre la plus réfléchie, peut-être même la plus profonde des arts du dessin. Les peintres qui s'y vouent ont besoin d'une perception pénétrante qu'aucune habileté ne remplace; ils sont les moralistes de la peinture. C'est dire que chez eux la platitude est insupportable. Mieux vaut donc aborder au plus tôt les genres secondaires, où les succès sont plus faciles et les fautes plus variées dans tous les cas. Genre proprement dit, nature morte ou paysage, devant des toiles de cet ordre la critique désarme un peu, parce qu'elles ne touchent au culte que d'assez loin et qu'en définitive les hérésies n'y sont pas graves. Il faut seulement se tenir bien en garde, car de nos jours tout ce menu monde de la peinture ne vise à rien moins qu'à détrôner les dieux.

Aussi bien il me tarde d'arriver à deux toiles grandes comme la main, perdues dans la foule tapageuse des médiocrités et qui me frappèrent cependant dès la première visite. Elles sont de M. Beyle et se nomment : l'une, la *Permission refusée*, l'autre, la *Toilette du général Jocko*. Les artistes se rappellent peut-être certains saltimbanques de M. Meyerheim remarqués dans une exposition parisienne il y a cinq ou six ans. Ceux de M. Beyle, quoique plus modestes, sont de la même famille, de la même exécution solide et succulente avec une pointe de sentiment qui ne messied pas. La *Permission refusée* surtout nous paraît en ce qu'elle veut être une chose charmante. Contre le mur d'une mairie est assis sur une grosse caisse un vieux saltimbanque à chapeau cassé. Il porte sur les épaules une sorte de châle de couleur inconnue, et sur

les traits cette expression moitié philosophique, moitié militaire que laisse après elle l'incertitude quotidienne de la vie. Son regard oblique nous dit tout ce qu'il y a d'amer dans cette *Permission refusée* qui supprime sans doute le repas du soir. Un grand garçon à maillot trop large sous un paletot flétri est debout près de son maître. Plus jeune, il est plus indifférent, et regarde à ses pieds deux chiens à tête basse, dont l'un vêtu d'une carmagnole amarante galonnée d'or est tout un poëme de détresse comique. La peinture de cette petite toile est harmonieuse, grasse et résistante. Elle réunit deux mérites qui semblent se contredire, la finesse et l'épaisseur : elle a des tons exquis dans la couleur grise du châle et dans les gammes neutres du fond, elle en a de riches dans le caleçon jaune d'or que porte le jeune homme et dans la veste rouge qui couvre le chien. Ces qualités se retrouvent au même degré dans l'autre toile du même artiste, la *Toilette du général Jocko*, mais le sentiment n'est plus là. — Pour faire contraste au talent de M. Beyle, parlons un peu de celui de M. Feyen-Perrin, un peintre coutumier d'œuvres poétiques aux Salons de chaque année. Les deux tableaux qu'il expose à Lyon ne nuiront pas à sa réputation, mais ne l'augmenteront pas non plus. Les *Deux Frères* sont une poignante petite toile inspirée par les désastres de notre France. Un jeune homme agenouillé s'appuie le front contre un cercueil de chêne que surmontent la capote et le képi numéroté d'un soldat. C'est tout. Mais l'attitude du pauvre enfant dont on ne voit pas les traits, sa manière de palper de la main la planche qui cache son frère, — ce manteau, cette coiffure et cette bière à la place d'un homme, tout cela fait un drame profondément senti. Le dessin en est pur, la couleur est comme il convient, sobre, voilée, juste assez légère pour ne transmettre qu'un sentiment. Je préfère, je l'avoue, les *Deux Frères* à l'autre composition de M. Feyen qui s'intitule *Danse antique*, un titre dangereux. Ce n'est pas que la tonalité grise en soit désagréable ou les lignes défectueuses, mais le groupe n'est pas venu d'un seul jet dans l'esprit du peintre. Chaque figure a comme une existence propre et ne vit pas dans le mouvement commun de la ronde. Il en est qui sont mises pour remplir un vide. Ce qu'on peut louer, c'est le dessin particulier de quelques-unes et, malgré tout, la noble physionomie du tableau. — Dans un tout autre genre de peinture signalons un tableau d'intérieur qu'il serait injuste de passer sous silence. La *Mansarde au quartier latin*, de M. Gustave Allemand, révèle une très-fine perception de la lumière et du talent pour en amalgamer les valeurs. Il y a là tel pot de grès, tel vase dans la pénombre, tel pan de muraille dont les tons neutres sont une excellente étude. Mais que le jeune artiste s'applique un peu plus au

dessin des choses animées, des plis de robe par exemple, s'il veut faire goûter ses œuvres sans restriction.

L'auteur du joli portrait que nous avons mentionné plus haut, M. Bail, ne s'est pas contenté de cet envoi. Trois peintures de genre, pareilles d'inspiration, trahissent encore la gaucherie de son dessin, la recherche de sa couleur et ses goûts ultra-familiers. M. Bail appartient à cette école déjà signalée des réalistes de faubourg. La *Brasserie* est le meilleur de ses trois tableaux, en ce sens qu'il montre chez l'artiste un observateur à côté du peintre. En dehors des touches enlevées, de la verdure des arbres, des jeux du soleil à travers le feuillage et les verres pleins transformés de la sorte en pierres précieuses, en dehors des éclats de pinceau, il y a de l'esprit dans l'attitude de tous ces groupes. On distingue à merveille les ménages réguliers, calmes et nonchalants et les couples d'amoureux à la causerie absorbée. Artisans, soldats et rêveurs, ces gens-là sont vrais dans leur civilisation frelatée, et pour qui se plaît aux tableaux de mœurs ils en font un réellement très-fidèle. Le *Rétameur* est une peinture moins vive, mais plus habile peut-être par la justesse de ses tons. Elle se devine rien qu'à son titre, et l'on voit d'ici l'Auvergnat nomade aux prises avec sa besogne dans la cour humide d'une vieille maison. Il y a bien aussi deux ou trois femmes le long de la toile, mais, souples comme du bois, elles n'ont d'autre importance que celle d'une note claire sur un fond gris qu'il s'agit de faire valoir. Et ce qu'il faut louer en effet, c'est ce fond, c'est cette lumière qu'on pourrait appeler obscure entre ces quatre murs et que le peintre a poursuivie dans ses nuances les plus délicates. Là se trouve évidemment l'intention du tableau comme son seul mérite. Je passe sur la *Première Communion*; un rayon de soleil éclairant une jeune fille vêtue de blanc, et la détachant ainsi comme une figure surnaturelle dans le groupe de sa famille, peut bien être un motif ingénieux ; mais décidément la composition de la scène est trop élémentaire. Ah ! les jeunes contemporains rient de bon cœur de la peinture de genre d'il y a soixante ans. Eh bien ! il n'est pas sûr que la platitude contraire ne soit pas plus ennuyeuse, et que tous ces intérieurs à taches combinées vivent seulement ce qu'ont vécu ceux de M. Drolling.

J'ai parlé, s'il m'en souvient, de l'école lyonnaise, de cette succession de peintres issus du même berceau, nourris des mêmes influences et que distinguent dans la suite quelques qualités communes. On en ferait une histoire assez curieuse, et, quand il m'est arrivé d'y songer, M. Guichard occupait la place la plus charmante, sinon la plus haute. Il était le Watteau de cette école comme d'autres en ont été les Téniers et les

Raphaël. (Je demande pardon de prononcer des noms pareils, ils ne désignent qu'une manière.) C'est donc un esprit toujours jeune et toujours en fraîcheur que celui de M. Guichard. Pour peu qu'il se mette à faire quelque jet d'eau sur un ciel bleu, quelque escalier de marbre au fond d'un massif de verdure avec des couples s'y jouant, il ressuscite la peinture galante qu'il imprègne de fantaisie moderne. C'est une nature française que la romantisme n'a qu'attendrie, spirituelle, sensible et finalement, ici perce le défaut, plus éprise du décor que de la scène même. Je peux bien dire le décor, car M. Guichard a donné dans ce genre des preuves d'un rare talent. Il est fâcheux qu'on ne puisse détacher deux ou trois plafonds dont ses élèves et lui ont orné l'un des principaux hôtels de la ville, l'hôtel Collet. Ces jolies compositions de Vénus envoyant les Amours à la chasse, des Amours poussant vers la flamme leur butin charmant; tous ces enfants nus aux prises avec des femmes, tous ces raccourcis gracieux, toutes ces jupes chatoyantes donneraient une idée très-exacte de la manière de M. Guichard. Il y a dans ce plafond telle odalisque en robe jaune, avec un Amour sur les genoux qui la regarde impertinemment, dont, j'ose le dire, Fragonard eût été jaloux. Peut-être Lyon n'est-il pas l'atmosphère qui convient pour cette façon de peindre vive, légère, à laquelle il faut des imaginations alertes et des yeux exercés; mais de ceci l'artiste seul en doit souffrir, et nous n'avons rien à dire puisque l'œuvre ne s'en ressent pas. Je me hâte de voir M. Guichard dans ce qu'il expose. Les *Rayons perdus* ne sont qu'une note, une mélancolie d'automne fixée sur la toile en quatre coups de pinceau d'une manière inoubliable. A droite, dans un ciel gris, une maisonnette plus grise encore; à gauche, des buissons jaunis et quelques fleurs persistantes; au milieu, doucement assise, une jeune fille en corsage rose avec une enfant déjà grande entre les genoux, quelque cousine ou quelque sœur, — voilà toute la chose. C'est un rien, mais un rien parfait de justesse et d'intimité. Nous avouons préférer cette esquisse à celle intitulée *Rêveries* qui semble vouloir lui faire pendant. Cette autre jeune femme assise encore en plein air, les bras chargés d'un nourrisson, procède bien du même sentiment. Nous devinons bien l'arrière-pensée poétique de l'artiste; mais cette fois la touche est moins discrète, et surtout l'émotion moins réelle. Le *Concert sous bois*, joli groupe à la Giorgione, et le *Repas de Sancho*, fin commentaire de don Quichotte, sont deux petites peintures traitées tout différemment. Elles sont beaucoup plus faites, et visent à l'épaisseur comme les deux autres à la légèreté. L'artiste ne se borne pas à ces œuvres de dimension restreinte, il expose en outre un consciencieux portrait de M. Chenavard, plus une *Étude* d'enfant nu

très-chaude de couleur et très-ferme d'accent. Mais je ne veux pas contrarier l'unité de physionomie qui ressort de M. Guichard, je ne veux le prendre que dans son expression la plus heureuse et dans son fruit le plus naturel.

Les œuvres de M. Guichard m'amènent tout naturellement à deux de ses élèves, à ceux qui peignirent en partie sous ses yeux la décoration de l'hôtel Collet. L'un est M. Détanger, l'auteur du *Fauconnier*, gracieuse académie où se révèlent les tendances les plus louables, l'autre, M. Seignemartin, un vrai coloriste, très-bien doué, qui n'a qu'un tort, celui de croire que des tons suffisent pour faire une peinture. Peu s'en faut que M. Seignemartin n'expose sa palette. Il faut dire qu'à des ébauches brillantes, mais informes, telles que la *Fête champêtre* et le *Soir*, le jeune artiste a joint un *Bouquet de pivoines*. Ces fleurs nous semblent non-seulement les meilleures de l'Exposition, mais encore un des meilleurs tableaux. Il y a deux façons de comprendre la peinture de fleurs, comme toute la peinture du reste, par l'arrangement plus ou moins gracieux des touffes et des grappes, ou bien par la franche reproduction du coloris qui n'est jamais plus pur, jamais plus beau que dans une fleur. Ajoutez que la vie même végétative donne une suavité de teinte que la nature inerte ne connaît pas. Je n'ai pas besoin de dire laquelle des deux manières a choisie M. Seignemartin. On devine bien que c'est la seconde; mais ce qu'il est juste de répéter, c'est que ses *Pivoines* sont fort bien peintes. La touche en est grasse et vivante, elle a du bonheur dans certaines notes aiguës et du charme dans certaines branches qui débordent. Que M. Seignemartin fasse toujours des fleurs, c'est le meilleur prétexte pour mettre en lumière son joli talent et pour en utiliser jusqu'aux défauts. Les *Roses* de M. Castex-Dégrange sont de la même école que les *Pivoines* qui précèdent, sans être de la même valeur. Passe encore pour les tons blancs des parties supérieures, mais ceux qui sont au-dessous offrent une telle confusion que toute forme a disparu et que l'harmonie devient inutile. Avec des *Fleurs de cerisier* le même artiste a mieux réussi. Un simple rameau printanier jeté négligemment sur un fond d'étoffe rougeâtre fait tout ce tableau, simple et frais comme la nature. — L'autre procédé pour faire les fleurs, celui des contours précis sous une couleur plus sage, compte des représentants nombreux parmi les peintres lyonnais. Saint-Jean fut une manière de maître en ce genre que l'industrie locale encourage et même avoisine un peu trop. MM. Lasÿ, Perrachon et Petit en peuvent donner une idée. Le premier dans ses deux grandes toiles témoigne d'une conscience, d'une envie de bien faire à coup sûr respectable. Mais cette qualité tourne au défaut

quand, chaque fleur étant également finie, le bouquet n'offre plus qu'une succession chatoyante de petits tableaux. M. Laÿs semble ignorer qu'une œuvre se conçoit d'ensemble et que la loi de l'unité régit la peinture de fleurs au même titre que toutes les œuvres de sentiment. C'est un reproche d'un autre genre que nous ferons à M. Perrachon pour son *Hommage au Christ*. Au pied d'un crucifix d'ivoire, vu de profil, l'artiste a groupé toute une corbeille fleurie d'où le Dieu paraît s'élever. Eh bien! nous dirons à M. Perrachon que cet hommage plus gracieux que révérend jure avec l'impression sévère qui ressort d'une croix. Le motif parfaitement harmonieux avec une Vierge devient autour d'un Christ puéril et comme affadi. Ce reproche fait au nom du goût ne nous empêche pas de sentir tout le soin que M. Perrachon a mis dans sa peinture et de lui rendre justice. M. Petit nous paraît être le plus fort de ces trois artistes que l'identité, je n'ose pas dire d'inspiration, nous fait réunir ensemble. Ses *Fleurs de printemps*, c'est-à-dire d'immenses touffes de lilas reposant dans un vase azuré et retombant en cascades, sont d'une composition vraiment élégante. En y regardant bien on relèverait peut-être quelque enfantillage de pinceau dans les feuilles vertes qui sont en bas tout au bord de la toile, mais on s'en aperçoit à peine, tant l'aspect général a d'agrément. Les *Fleurs des champs*, d'une exécution plus précieuse dans une gamme plus sombre, sont moins réjouissantes à l'œil. La teinte qui leur sert de fond n'est pas bien choisie; elles manquent d'air dans l'urne de cuivre qui les contient et, pour peu qu'on les laisse en cette atmosphère étouffée, malgré la roideur de leur tige et la vivacité de leurs contours, ces fleurs seront mortes bien vite.

Il serait malséant de passer au paysage sans mentionner la remarquable nature morte de M. Ribot. Son exécution lui donne autant d'importance que son étendue, et c'est un des bons morceaux de l'artiste, quoique toujours très-noir comme on pense. Puis, que M. Ribot consulte Chardin, un modèle qu'il ne récuse pas, j'espère, il verra que le vieux maître ne se contente pas de teintes plates et de reflets crus. Il prend la peine de modeler ses clairs et de les fondre dans la forme. Il n'eût pas appliqué la lumière aussi durement que le fait M. Ribot sur la panse d'une cruche, sur le tour d'une assiette, etc. En outre, et je ne sais par quel accident, la toile qui s'écaille de toutes parts donne à ce tableau l'air d'avoir subi des désastres. Après ça, ce n'est peut-être qu'un procédé scrupuleux pour imiter mieux encore la vieille peinture. — Gardons-nous aussi d'oublier certains *Chevaux de halage* peints par M. Veyrassat. Attelés à la barque qu'ils tirent, ils grimpent vigoureusement sur une rive montueuse. Le jour descendant d'un ciel bas tombe d'aplomb sur leur

croupe blanche, centre lumineux du tableau. M. Veyrassat assombrit judicieusement ce ciel. Puis dans les nuages, la barque et l'eau, il poursuit une harmonie de teintes sourdes qui ne détonne pas un instant. La seule réserve qu'on pourrait apporter à ces éloges, c'est que cette toile semble faite à l'excès, qu'elle a trop de *ragoût*, pour me servir d'un mot d'atelier.

Les paysages de premier ordre, les paysages qu'on reconnaît de loin parce qu'ils sont une façon particulière de rendre la nature, c'est-à-dire de la sentir, — ceux-là sont rares comme le reste à l'Exposition de Lyon. En revanche, on y retrouve sans trop de peine de jolies études et comme des bégaiements d'impressions nouvelles. Et ne nous plaignons pas de ce que les maîtres du genre n'ont rien envoyé. Quelques tableaux de plus ne nous apprendraient rien sur la manière de Corot, de Daubigny ou de Français, et cependant ils absorberaient notre attention au détriment des personnalités inconnues. C'est peut-être faire bon cœur contre mauvaise fortune, mais il nous semble juste de n'être distrait par aucune œuvre qui s'impose, et d'en chercher une qui se retienne parmi les paysages du cru. Prenons-en la fleur tout de suite et parlons du *Souvenir* et des *Environs de Monaco*. L'auteur, M. Appian, est un familier des Salons annuels où ses fusains ont fait jusqu'ici plus d'impression que ses tableaux. Et néanmoins, dans une mesure relative, les paysages de l'artiste ont un accent tout personnel. De même que les écoles parisiennes reflètent dans leur manière, les unes les bois de Ville-d'Avray, les autres la forêt de Fontainebleau, de même on retrouve chez M. Appian l'influence des deux natures pittoresques qu'il a dans son voisinage, celle d'un coin de la Bresse et celle du Dauphiné. J'entends dans le caractère général de son œuvre, car la meilleure des deux toiles que le paysagiste nous offre ici s'est inspirée des bords de la mer. Les *Environs de Monaco* sont une excellente peinture pleine d'espace et baignée dans cette atmosphère d'or qui rend si belles les rives de la Méditerranée. Les terrains du golfe, il est vrai, sont d'une solidité douteuse, mais comme ils se relèvent par les accidents de lumière! Au premier plan, le coup de soleil sur la plage est aussi juste que dans l'eau sur la crête des petites vagues clapotantes. Le *Souvenir*, qui nous reporte à ces éternelles catastrophes de la France, et nous montre une jeune femme affolée fuyant son village qui brûle, — le *Souvenir* nous plaît beaucoup moins. D'abord le drame n'est pas dans les cordes de l'artiste et l'on s'en aperçoit à ses figures, ensuite dans l'exécution des terrains et dans celle des nuages on voit trop le métier du peintre et pas assez son art. Un autre Lyonnais, M. Saint-Cyr Girier, a voulu transporter sur la toile

la poésie du plus doux moment de l'année. Il a fait le *Printemps*, et, quoique avec un peu d'excès, il en a fort bien rendu le triomphe dans la lumière, tout ce luxe de frondaisons où les demi-tons les plus tendres se mêlent à la couleur blanche. Pourquoi faut-il que M. Girier ait gâté son joli poëme par une sorte de chapelle absolument inadmissible? — Nul n'a traversé Lyon sans remarquer ces bateaux de blanchissage amarrés sur le fleuve, munis de minces cheminées de tôle et couronnés d'une espèce de plate-forme où les lavandières font sécher leur linge. C'est ce motif, prêtant à la tache cette fois plus qu'aucun autre, qu'a choisi M. Roman pour son étude simplement appelée *les Plates de Lyon*. L'air et le jour circulent à souhait autour des petits carrés blancs qui pendent sur la lourde barque. Ce linge forme comme un damier de teintes claires en parfait accord avec la touche des tuyaux noirs et celle des nuages gris. La réalité même un peu crue respire en ce tableau, sauf pourtant dans les talus du rivage qui sont d'une forme inappréciable et d'un modelé presque nul.

Il est impossible, parmi les peintres lyonnais, d'oublier M. Ponthus-Cinier qui jouit dans sa ville natale d'une certaine célébrité. Ses deux *Vues de Venise* sont deux peintures satisfaisantes, trop satisfaisantes même, en ce sens qu'on n'en peut rien dire et qu'elles montrent une facilité qui fait penser à l'atelier bien plus qu'à la nature.

Parmi les paysagistes étrangers à Lyon, qui profitent de son hospitalité, nous n'en trouvons pas qui l'aient payée par une belle œuvre. Ce ne sont que des produits ordinaires dans la veine courante de chacun. Citons M. Chintreuil, dont les deux paysages, le *Soir* et l'*Étang*, sont, comme d'habitude, très-fins d'éclairage et très-vagues de contours, — M. Oudinot, qui dans sa *Solitude* et dans son *Ancien Parc de Maintenon* marie fort agréablement la manière de Corot à celle de Français, — enfin M. Bavoux, dont les couleurs ont trahi la pensée et qui, d'une impression d'automne que je devine, n'a su faire dans son *Paysage de France* qu'une bigarrure excentrique.

Tel est à peu près l'ensemble des toiles exposées au parc de la Tête-d'Or. Nous nous sommes attaché de préférence à celles marquant un peu d'individualité, fût-ce même par des défauts, car en ces spectacles de peinture ce qu'on poursuit, c'est bien moins une habileté passable que les jeux d'une intelligence ou les éclairs d'un sentiment. C'est pourquoi nous n'allons pas être très-heureux dans notre promenade à travers la sculpture.

Procédons un peu comme nous l'avons fait tout à l'heure à propos des paysages. Qu'aurions-nous à dire d'un peu neuf sur huit terres

cuites de M. Carpeaux, qui représentent tour à tour ses types les plus célèbres, Italiennes au fin sourire, ou danseuses les cheveux au vent? Chacun ne sait-il pas tout ce que ces œuvres ont de verve, de finesse et de réalité? La sculpture de M. Étex n'est-elle pas assez connue? Est-il nécessaire de s'appesantir sur ses deux bustes de bronze dont l'un, celui de M. Alexandre Dumas, date de vingt-cinq ans au moins et dont l'autre, celui de M. Pierre Leroux, n'est guère plus jeune? Non, il est, ce nous semble, un choix plus opportun. Regardons en passant, si vous voulez, une charmante figure de jeune fille assise et demi-nue par M. Franceschi, admirons la souplesse de la pose et la grâce des lignes en dépit d'un peu de maigreur à la ceinture, mais arrêtons-nous à la sculpture lyonnaise. Elle n'est guère composée que de bustes, celle du moins qui mérite qu'on l'examine. Hâtons-nous d'ajouter que parmi ces bustes il s'en trouve de remarquables. Par exemple, ceux qui portent la signature de M. Bonnet. Les traits en marbre de M^me^ E***, belle personne dans la force de l'âge, simplement coiffée d'une guirlande et drapée d'une étoffe algérienne, respirent un noble sentiment de puissance calme. Le modelé que l'artiste a poursuivi comme avec amour est à la fois ferme et doux, de même qu'il sait être énergique et fin dans un autre buste de M. Bonnet, celui du docteur G***. Ce dernier rappelle par son expression comme par son faire, la sculpture romaine, ces bustes de Césars à cheveux ras qui portent l'empreinte d'une réalité si précise, et qui sont peut-être les premiers portraits du monde. Après l'œuvre de M. Bonnet vient celle de M. Textor, où je rencontre le buste de Soulary le poëte, exilé dans une place d'honneur au centre d'une des salles de peinture. M. Soulary a naturellement des traits mâles, un beau front et des regards où l'énergie friserait la rudesse sans la grâce du sourire et les éclairs de l'esprit. C'est une tête d'honnête homme traversée seulement par la poésie, quelque chose comme Alceste s'il avait pu corriger le sonnet d'Oronte en lisant un des siens. De ce type, M. Textor a fait un buste plus grand que nature. Il a fort bien rendu l'exhaussement du front, mais il a cru devoir idéaliser un peu les yeux de son modèle. Pourquoi? Croit-il qu'une franchise incisive ne vaudrait pas l'attitude inspirée qu'il a choisie? Cette réserve n'empêche nullement d'apprécier le beau travail de ce marbre, l'excellent relief de certaines parties et l'impression fort élevée qui se dégage de l'œuvre. Ce n'est qu'un procès de tendance que nous faisons à M. Textor.

Le portrait de M^me^ R*** par M. Fabisch est le morceau de sculpture le plus important de l'Exposition. Dans des proportions naturelles, il représente une jeune femme strictement vêtue et couchée tout de son

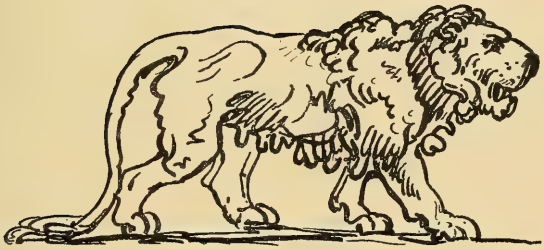
long à la manière des figures du moyen âge sculptées sur les tombeaux. Le chapelet qu'elle serre et le chien qui dort à ses pieds complètent ce pastiche funèbre. Les détails de cette œuvre sont fort soignés, mais, quoi qu'on puisse dire des plis de la robe ou du modelé de la tête, c'est surtout au sentiment que je m'en prendrai. N'est-il pas un peu faux? N'est-ce pas là l'écueil de cette inspiration lyonnaise dont je parlais au début de cet article? Je vais faire à M. Fabisch un aveu qu'il ne tient qu'à lui de prendre pour un éloge. Son marbre, avec son mysticisme romanesque et sa religion sentimentale, produit en moi la même impression que certaines mélodies de M. Gounod.

Et maintenant, avant de finir, un coup d'œil sur les dessins et les gravures. D'abord sur les quatre fusains de M. Appian dont l'un, *Flottille de barques à Monaco,* est un petit chef-d'œuvre du genre. Monaco décidément porte bonheur à l'artiste. *Sauvons Paris* et la *Dernière Armée* sont deux grisailles de M. Gustave Doré qui ne valent ni plus ni moins que les nombreux dessins que l'on connaît déjà. Insistons davantage sur la belle exposition de la société des aquafortistes qui dans deux ou trois cadres nous a donné les échantillons les plus divers et les plus méritants de sa façon de faire. Il faut même distinguer parmi ces eaux-fortes celles tout à fait remarquables de M. H. Saffrey. Sa *Vue prise du quai des Grands-Augustins* est aussi belle comme précision de lignes que comme justesse de lumière. Les *Ruines de l'Hôtel de ville* du même artiste, quoique satisfaisantes, sont une œuvre plus dure, plus brutale que la première, irréprochable selon nous. Les graveurs au burin ne sont pas nombreux, mais ils sont représentés dignement. Un prix de Rome, M. Dubouchet, nous reproduit avec convenance le Balthazar Castiglione du Louvre; M. Morse soutient sa réputation par deux jolies choses, le portrait de M^lle^ Krauss la chanteuse, et celui de M. Ingres, assurément exquis, ce dernier, de moelleux et de finesse, trop peut-être quand on songe au type si fortement accentué du modèle; enfin M. Danguin, le professeur de gravure à l'École des beaux-arts de Lyon, nous montre tour à tour dans ses œuvres comment il comprend Raphaël et Rembrandt. Félicitons-le pour le premier, mais disons-lui que pour le second il faut une autre vigueur de main, un autre relief dans la forme.

Nous voici parvenu au terme de notre tâche. L'Exposition de Lyon ne renferme, on le voit, ni révélation de génie, ni même un talent supérieur; mais elle ne laisse pas que d'offrir quelque intérêt. Toute manifestation de l'esprit a le sien, et le spectacle des idées est toujours curieux. Il n'est pas indifférent de constater, par exemple, ce que deviennent à distance les engouements de notre époque, quels sont ceux qu'on adopte de pré-

férence et ceux qu'on délaisse, les transformations que la diversité des milieux leur fait subir; que sais-je encore? une infinité de remarques dont l'observateur fait son plaisir et le philosophe son profit. Je connais tout ce qu'on peut dire contre cette curiosité accusée d'être un obstacle au culte des grandes œuvres, mais, outre qu'elle est un goût presque invincible, elle est encore la seule raison d'être de la critique. Pas n'est besoin d'écrire que Michel-Ange est un grand homme et Raphaël un divin génie. Mais aller à la chasse de l'inconnu dans une enceinte bruyante, au travers d'éléments contraires, y chercher trace d'âme, n'en dût-on rapporter que quelques œuvres et quelques noms, c'est faire, il nous semble, un travail profitable. L'Exposition lyonnaise a son importance. Il fallait en consigner le caractère, et, s'il n'est pas frappant, s'il n'est pas tranché, cela seul est un renseignement pour l'histoire de l'art contemporain.

SAINT-CYR DE RAYSSAC.



# MARGUERITE D'AUTRICHE

## L'ÉGLISE DE BROU

### LES ARTISTES DE LA RENAISSANCE EN FLANDRE [1]

---

III.

Le dossier de l'exécution testamentaire de Marguerite renferme aussi un rapport dressé sur la demande des exécuteurs, qui désiraient connaître quels étaient les travaux qui restaient à exécuter à la date de la mort de la princesse. Ce mémoire établit

1° Qu'il était urgent de modifier le système de l'écoulement des eaux, qui, n'ayant pas d'issues suffisantes, perçaient les voûtes et endommageaient l'édifice. Un maître maçon d'Anvers, Philippe Laine fit à ce sujet « en modèle une petite église faite à la semblance de celle de Brou sans y rien omettre », et il indiqua sur ce modèle les gargouilles et les gouttières nécessaires pour recueillir et rejeter les eaux [2];

2° Qu'il convenait de peindre « à l'huile de couleur blanche qui se fait de plomb et se nomme *lolwît* et semble assez couleur d'alebastre, les porteaux de l'eglise, afin que iceux soient contregardés contre la pluye pour ce qu'ils sont fort menuysés et fais de doulce pierre »;

3° De garantir les trois sépultures en les entourant d'un treillis de fer [3];

4° De faire exécuter les deux voûtes qui restaient à construire au clocher;

5° Et de faire sculpter « du marbre restant au couvent un grand eaue benoistre pour l'eglise [4] ».

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 515, et t. VI, p. 170.

2. A Me Ph. Laine, Me maçon de la ville d'Anvers, XVI l de XL g. pour avoir fait et livré en modelle pointe une petite eglise faicte à la semblance et selon celle du cloistre de Brou, sans y rien obmettre, et avec ce y mettre ageusir et ajouster ce qu'il est besoing pour la contregarde d'icelle tant pour les grands vens, grelles, neiges et crues de pluye quy en tombant en se grosse abondance sur les gargoilles qui y sont tres mal faictes, en peu de temps elle tomberoit en ruyne.

3. Pour trois mille cinq cent soixante-quatorze livres de fer delivré à Benoist Fuma, marechal, pour les convertir en la façon des treillis des trois sepultures a XXVIII l I s VIII d le millier.

A Benoist Fuma, pour la façon des trois treillis, II c L l.

4. A Nicolas Dupré, pour la taille et façon d'un eaue benoistier pour servir en la dite eglise et sera tenu d'ecrire à la molure dudit benoistier les paroles suyvantes, assavoir : *Fortune, infortune, fort une.*

Ces différents travaux furent exécutés et soldés par les soins des exécuteurs testamentaires.

Marguerite avait de plus légué à son église de Brou les différentes reliques qu'elle possédait. En exécution de ce legs un marché fut passé avec un célèbre orfévre flamand, Marck de Glassere. Celui-ci se chargea d'exécuter, à la nouvelle façon, c'est-à-dire dans le goût de la Renaissance, un vaste reliquaire d'argent qui devait contenir les différentes reliques données par Marguerite. Cette pièce d'orfévrerie nécessita l'emploi de plus de quatre-vingt-dix marcs d'argent, et l'orfévre reçut pour son travail trois florins du marc, plus une gratification de cinquante florins.

Nous dirons, à propos de ce reliquaire, que ce fut aussi Marguerite qui fit faire, de 1508 à 1511, la châsse d'argent du saint suaire, et qui à cette époque décorait l'église de Chambéry; cette châsse est actuellement placée sur l'autel de la chapelle du Saint-Suaire dans la cathédrale de Turin (église Saint-Jean-Baptiste). Elle est aussi l'œuvre d'un orfévre flamand, nommé Lievin van Lathem, de Bruxelles [1].

Marguerite ne s'était pas contentée de donner ses reliques, elle avait légué aussi à l'église, où elle avait fait construire sa sépulture, une partie des tableaux de piété qu'elle avait rassemblés dans la riche collection dont les archives de Lille nous ont conservé l'inventaire [2]; mais la reine Marie, qui lui avait succédé dans ses hautes fonctions de gouvernante des Pays-Bas, aurait vu avec regret s'appauvrir la galerie dont elle était appelée à jouir, et qui renfermait des œuvres de Van Eyck, Memling et Rogier Van der Weyden. Aussi, par ordonnance des exécuteurs testamentaires « Me Estienne Lullier, garde de la librairie et des cabinets de Malines, et Me *Bernard Dorlet,* peintre, résidant à Bruxelles », furent chargés de faire l'estimation des peintures que Madame avait léguées à son couvent de Brou « *affin que s'il plaisoit* à la royne à qui appartiennent presentement ledit cabinet et librairie, retenir lesdis tableaux par ladite estimation au prouffit des dis de Brou, faire le pourroit ».

Nous n'avons pu jusqu'ici retrouver le procès-verbal estimatif dressé par les deux experts cités ci-dessus; mais il est hors de doute que Marie conserva les tableaux de Marguerite et que c'est en acquit de la somme fixée par les experts que fut passé avec Van Orley le marché pour la façon d'un tableau destiné à l'église de Brou. Le mandat que nous reproduisons textuellement ne laisse aucun doute à ce sujet :

« Les executeurs du testament de feue de tres recommandée mémoire madame Marguerite de son vivant archiducesse d'Austrice, ducesse et contesse de Bourgogne, douaigiere de Savoye, cuy Dieu absoille, ordonnent à Pierre Damant, commis, à tenir le compte de l'execution dudit testament, païer, bailler et delivrer contant et promptement à maistre Bernard de Orley, painctre, residant à Bruxelles, la somme de trois cents livres de quarante gros monnoye de Flandre, sur en tant mens et à bon compte de la somme de douze cens francs monnoye courant au conté de Bourgoingne à quoy a esté par les dis executeurs convenu et accordé avec luy pour *ung beau esquis et puissant tableau* de bois de Dennemarke qu'il a enprins poindre et livrer à ses despens pour servir sur le grand autel de l'eglise du couvent de Brou-lez-Bourg en Bresse, ou le corps d'icelle feue dame est inhumé. Icelui tableau fait et parfait en

1. Il était aussi graveur de sceaux. Il travailla pour Philippe le Beau. (Chambre des comptes, liasse n° 232.)

2. Cet inventaire a été publié par M. Le Glay, dans sa *Notice sur Marguerite d'Autriche.* — Paris. Renouart.

tout et partout selon qu'il est amplement devisé, specifié et declairé au marchié pour ce fait et passé entre les dis executeurs et le dit maistre Bernard, en date du XII^e jour d'apvril dernier passé.

« Ce XXII janvier XV^c trente-cinq.

« J. DE LALAING, J. RUFFAULT. »

Ce marché fait malheureusement défaut dans la liasse qui nous a fourni tant de renseignements artistiques; c'est une fâcheuse lacune. Selon les habitudes de l'époque, il nous eût détaillé le sujet de *cet exquis et puissant tableau* dont parle le mandat qui précède, et qui fut bien certainement une des œuvres les plus remarquables de Van Orley, à en juger par le prix comparativement élevé accordé par les exécuteurs testamentaires [1].

Nous ne quitterons pas le curieux dossier auquel nous devons toutes les citations qui précèdent, sans mentionner des acquisitions d'objets d'art faites pour le compte de Marguerite à la succession de Philippe de Bourgogne, évêque d'Utrecht, qui fut le protecteur du peintre Jehan de Maubeuge. Les exécuteurs firent payer une somme de deux cents florins pour prix des objets ci-après :

« Deux coupes d'argent dorées, dont l'une estoit haute et artificiellement ouvrée par dehors de personnaiges à l'antique et l'autre à rabots; »

« Deux tableaux de paincture au vif, l'une à la similitude d'ung abbé et prelat portant un scapulaire de blanc linge et l'autre de la representation de notre Dame à la semblance de M^lle de Heurne (de Hornes). »

Dans un dernier article nous nous occuperons des travaux d'art ordonnés pour l'église Saint-Pierre de Malines et pour le couvent de l'Annonciade de Bruges, qui reçurent, la première les entrailles, et le second le cœur de Marguerite d'Autriche. Nous aurons à publier, à ce sujet, des documents curieux sur Pierre Pourbus le vieux.

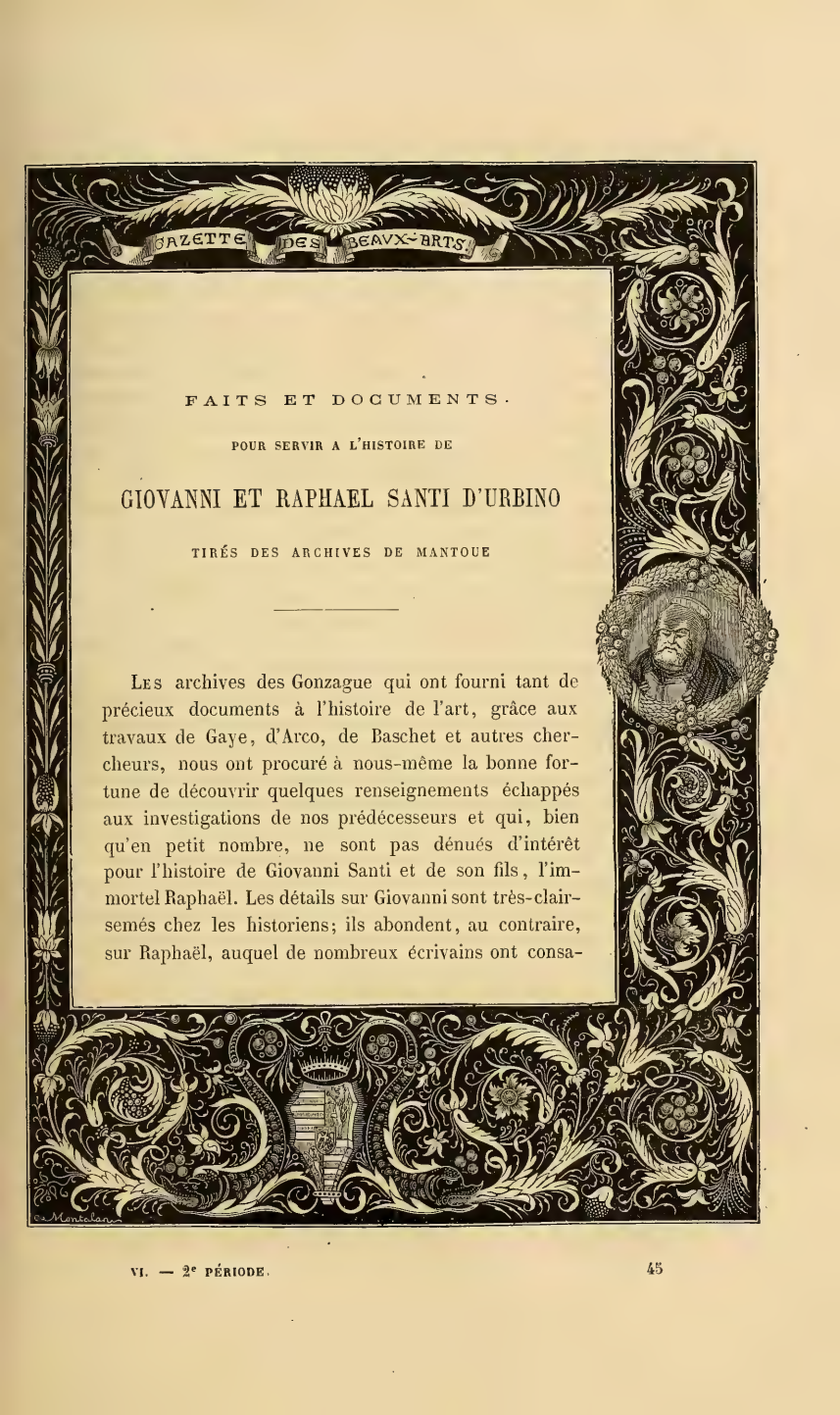
J. HOUDOY.

1. Dans la comptabilité de Marguerite (ancien F, 9, 1518-1519), nous trouvons l'article ci-après concernant Van Orley :

« A M^e Bernard Dorlet, M^e paintre, vingt philippus d'or de cinquante gros pour les ouvraiges de son mestier cy-apres declaires qu'avons fait paindre et acheter de luy : une plate peinture à notre semblance dont en avons fait don à Alonce d'Argueille d'Espaigne. — Item une autre paincture à nostre semblance qui se ferme et dessus une veronicle. Ladite veronicle dorée et la serrure appartenant. — Item une aultre petite painture aussi à notre semblance qu'il a estoffé et y avoir fait une custode pour metire icelle painture doublée de satin par dedens et ung autre semblable fait à la semblance de la royne de Hongrie, nostre niepce. »

Le Directeur-gérant : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1635]




FAITS ET DOCUMENTS.

POUR SERVIR A L'HISTOIRE DE

# GIOVANNI ET RAPHAEL SANTI D'URBINO

TIRÉS DES ARCHIVES DE MANTOUE

---

Les archives des Gonzague qui ont fourni tant de précieux documents à l'histoire de l'art, grâce aux travaux de Gaye, d'Arco, de Baschet et autres chercheurs, nous ont procuré à nous-même la bonne fortune de découvrir quelques renseignements échappés aux investigations de nos prédécesseurs et qui, bien qu'en petit nombre, ne sont pas dénués d'intérêt pour l'histoire de Giovanni Santi et de son fils, l'immortel Raphaël. Les détails sur Giovanni sont très-clairsemés chez les historiens; ils abondent, au contraire, sur Raphaël, auquel de nombreux écrivains ont consa-

cré leurs travaux avec le zèle et l'amour qu'appelait la noblesse du sujet. Et néanmoins, s'il est naturel d'accueillir avec empressement tout fait nouveau qui vient s'ajouter au peu que l'on sait de la vie de Giovanni, on ne doit pas en montrer moins pour les découvertes relatives à son fils, fussent-elles d'une importance qui aurait paru secondaire ou nulle, s'il s'agissait de tout autre ; rien de ce qui concerne un tel homme ne peut être tenu pour inutile ou insignifiant. Nous sommes convaincu qu'il reste encore des trouvailles du même genre à faire dans ces archives, aussi riches en documents précieux, que rangées avec ordre ; car si, dans le court espace de temps où il nous a été donné d'y puiser, nous avons pu recueillir quelques épis, une plus abondante moisson est réservée, sans doute, à des travailleurs plus habiles et plus patients.

Dans deux lettres d'Élisabeth de Gonzague, nous trouvons la nouvelle de la mort de Giovanni Santi et l'indication de deux de ses ouvrages laissés inachevés et qui sont probablement perdus. Cette jeune princesse, fille du marquis Frédéric de Gonzague, et femme de Guidubaldo Ier, duc d'Urbin, dignement célébrés plus tard par Bembo et Castiglione, écrivant à sa belle-sœur Isabelle d'Este, ajoute en *post-scriptum* la nouvelle de la mort de Santi, dans les termes suivants :

« Il y a vingt jours à peu près que Giovanni de Santi, peintre, est sorti de cette vie présente, et est mort avec toute sa connaissance, et dans les meilleurs sentiments; puisse Dieu, Notre-Seigneur, avoir accordé à son âme le véritable pardon! » Cette lettre écrite à Urbin, le 19 août 1494, en même temps qu'elle confirme la date de la mort de ce peintre, arrivée le premier jour d'août, nous fournit encore un vague indice d'un épisode inconnu de sa vie, qu'éclaircira mieux un document que nous allons rapporter tout à l'heure. En effet, cette annonce de la mort de Santi adressée à la marquise de Mantoue nous fait présumer qu'il était connu d'elle, parce que la renommée de ce peintre ne s'étendait pas assez loin en dehors de l'Ombrie pour que la nouvelle de sa mort méritât une mention spéciale. Giovanni devait être connu de la marquise, non-seulement de nom, mais encore personnellement, et pour avoir séjourné à Mantoue peu de temps avant sa mort; c'est ce que nous croyons pouvoir déduire de la lettre suivante de la duchesse d'Urbin à son frère le marquis de Mantoue. Nous la rapporterons en entier.

« Au très-illustre prince et excm. seigneur, mon honoré frère, Mgr François de Gonzague, marquis de Mantoue.

« Très-illustre prince, excm. seigneur et honoré frère. Par la présente estafette, j'ai reçu la lettre de V. Exc. à laquelle je réponds que quand Giovanni de Santi était là-bas, quoiqu'il eût commencé le portrait

de Monseigneur, il ne put le finir, sa maladie étant survenue, et après qu'il s'en fut retourné, son mal ayant continué, il ne put même pas s'occuper du mien; c'est pourquoi V. Exc. voudra bien m'envoyer un ovale pareil aux autres, où je me ferai peindre par un bon artiste que j'attends ici, et quand ce sera terminé, je l'enverrai immédiatement à V. Exc. Je vais bien ainsi que mon très-illustre époux, dont j'ai régulièrement des nouvelles [1]. Je me rappelle mille fois au souvenir de votre susdite Exc. Urbin, 13 octobre 1494.

« *Post-scriptum.* — J'ai fait faire de soigneuses recherches par l'apprenti dudit Giovanni [2]. Votre sœur Élisabeth de Gonzague, duchesse d'Urbin. »

Ces mots : *Quand Giovanni était là-bas,* et ceux-ci : *après qu'il s'en fut retourné,* indiquent à mon sens un voyage à Mantoue et le retour à Urbin, où il mourut peu après. Cette même lettre nous fait encore connaître l'objet du voyage, qui était l'exécution du portrait d'un *Monsignore,* probablement celui de Louis de Gonzague, évêque de Mantoue, commandé par Élisabeth qui avait l'intention de l'échanger contre le sien, demandé au même artiste. Giovanni, dans le poëme ou chronique rimée [3] où il chante les exploits du duc Frédéric d'Urbin, père de Guidubaldo, se complaît à raconter le noble accueil fait à Frédéric par le marquis de Mantoue, et les magnificences de cette cour, et il s'étend longuement sur Mantegna, sur le mérite de ses œuvres et sur les rares qualités de son génie, le plaçant au-dessus de tous les autres peintres de son temps, tellement que nous serions porté à conjecturer qu'il avait fait un premier voyage dans cette ville. N'ayant plus rien à dire relativement à Giovanni, nous allons nous occuper de Raphaël.

Les archives de Mantoue ont fourni divers documents importants aux écrivains modernes qui ont travaillé à éclaircir la biographie du grand peintre d'Urbin. Grâce à eux, nous connaissons les relations qui existèrent entre lui et les princes de la maison de Gonzague pendant cette période où il n'y avait guère d'artiste ni de littérateur célèbre, qui ne reçût d'eux quelque témoignage de bienveillance ou de générosité. Une princesse renommée pour sa beauté et sa vertu, et qui, par les qualités de

1. Guidubaldo servait en ce moment dans l'armée du pape contre les Français.

2. Probablement Evangelista Pian de Mileto, son élève, qui servit de témoin au dernier testament du maître en date du 27 juillet 1494, rapporté par Pungileoni. (*Elogio storico di Gio. Santi,* p. 136.)

3. Cette composition est conservée en manuscrit dans la bibliothèque du Vatican. Passavant en a publié quelques extraits qui se rapportaient plus particulièrement à l'histoire contemporaine et aux théories artistiques.

son esprit, l'emportait sur toutes celles de son temps, encourageait les arts avec un goût exquis et était pour les artistes une protectrice aussi affectueuse que magnifique. C'était Isabelle, fille d'Hercule Ier, duc de Ferrare, et femme de François, marquis de Mantoue, qui, ne sachant pas se contenter des artistes attachés à sa cour (et Mantegna était de ce nombre), commandait des travaux de toute sorte à des artistes florentins, ferrarais, vénitiens et romains, et de leurs œuvres avait formé un musée orné d'antiquités et de raretés de toute sorte. Michel-Ange, le Pérugin, le Titien, Jean Bellin, Giorgione, Dosso, reçurent d'elle des commandes de peinture; Raphaël en reçut également aussi bien que de son mari et de son fils Frédéric.

Le peintre d'Urbin, qui, dans ses voyages, ne toucha jamais au territoire de Mantoue, et par conséquent n'éprouva jamais comme son père l'hospitalité de ses princes, fut connu à Rome par Isabelle, qui s'y rendit plus d'une fois pendant qu'il y était. Le souvenir qu'il avait conservé de la duchesse d'Urbin, belle-sœur d'Isabelle qui avait protégé son père et l'avait soutenu lui-même à ses premiers pas dans le difficile chemin de l'art, l'amitié qui l'unissait au comte Balthasar Castiglione, qui était pour la marquise moins un sujet qu'un frère, durent être autant de titres excellents aux bonnes grâces de celle que tous les privilégiés du talent pouvaient aborder sans craindre d'être repoussés.

La première trace qui se présente à nous des relations de Raphaël avec les Gonzague remonte à 1511, année où il s'occupait à finir cette grande page des Chambres du Vatican, vulgairement connue sous le nom d'*École d'Athènes*. Il y a placé la figure, peinte d'après nature, de Frédéric, fils du marquis de Mantoue, alors âgé de onze ans [1]; c'est ce jeune homme qui s'agenouille et ouvre les bras dans l'attitude de la méditation, cherchant à comprendre la figure hexagone que Bramante trace au compas sur une ardoise [2]. Frédéric se trouvait à Rome depuis l'année précédente et y avait été amené comme otage, pour assurer la délivrance de son père fait prisonnier par les Vénitiens, pendant qu'il guerroyait contre eux, en 1509. La République, comme garantie de la fidèle exécution de ses promesses, exigea qu'il en donnât un gage dans la personne de son fils, remis entre les mains du pontife aux sollicitations duquel elle avait accordé sa liberté.

Jules II, qui avait dessein de mettre à profit l'épée et les talents du

1. Il était né le 17 mai 1500.

2. Passavant repousse cette désignation de Vasari, généralement adoptée; il croit reconnaître Frédéric dans un autre jeune homme qui regarde devant lui, à la gauche du spectateur. (*Raphaël d'Urbin.*)

marquis de Mantoue dans les entreprises qu'il méditait, et qui, comme marque de sa confiance, lui conféra peu après la dignité de Gonfalonier de l'Église dont il venait de dépouiller le duc de Ferrare, reçut dans son palais et accueillit avec tendresse l'adolescent, dont l'esprit éveillé donnait les plus grandes espérances. C'est à cette circonstance qu'il dut l'honneur d'être placé au milieu des illustres personnages de l'*École d'Athènes* et celui non moins grand de voir une seconde fois ses traits reproduits par Raphaël, qui peignit son portrait à l'huile.

Sur ce second ouvrage Vasari et les écrivains postérieurs n'ont rien dit; Passavant en a conclu l'existence, par voie de conjecture, d'après une mention portée au catalogue des tableaux de Charles Ier. Nous commencerons par donner les preuves du fait, et nous ajouterons quelques considérations sur l'hypothèse de Passavant. Frédéric, arrivé à Rome en 1510, y resta jusqu'au mois de mars 1513, et c'est dans cette dernière année que se place le petit nombre de renseignements que nous avons trouvés sur le portrait que Raphaël avait commencé à faire de lui. Le 11 janvier, Stazio Gadio, agent du marquis à Rome, lui écrivait : « Frédéric, hier, pour se faire peindre par messire Raphaël d'Urbin, peintre de S. S., s'est armé avec un sayon de V. Exc., le chapeau sur la tête et un panache planté dedans, par-dessus une coiffe en toile d'or, et, en cet équipage, il l'a fait au fusain, pour le peindre ainsi tout armé. » Un peu plus d'un mois plus tard, le 15 février, le précepteur de Frédéric, Gio.-Francesco Grossi dit le Grossino rendait compte, en ces termes, du portrait auquel travaillait Raphaël : « Au sujet du portrait de Mgr Frédéric, je sollicite continuellement M. Raphaël : il me dit qu'il y travaille et que je soie sans crainte; qu'il désire beaucoup de faire ce portrait et de servir V. Exc. » Quatre jours après, le travail demeura interrompu comme cela résulte de ces autres paroles du même Grossino : « M. Raphaël d'Urbino « m'a rendu le sayon et les autres vêtements de Mgr Frédéric qu'il avait « pour son portrait : il dit que V. S. lui pardonnera pour le moment, « qu'il lui est impossible d'avoir l'esprit à cela. » La cause du trouble d'esprit où était Raphaël était la très-grave maladie du pape, lequel mourut en effet le jour suivant, événement capital pour l'artiste qui ne pouvait s'imaginer qu'il trouverait dans le nouveau pontife un protecteur aussi magnifique et aussi bienveillant que Jules II. Mais Frédéric, par suite de cette mort, ou pour toute autre cause, ne se considérant plus comme tenu en sa qualité d'otage, quitta Rome, s'affranchissant ainsi de la contrainte à laquelle il s'était jusqu'alors soumis.

Aucun autre renseignement relatif à ce portrait ne nous est tombé entre les mains. Mais une lettre de Balthasar Castiglione, écrite de Rome

le 1er janvier 1521, un an après la mort du peintre, au même Frédéric devenu marquis de Mantoue, fait allusion à l'existence de cette peinture qui se trouvait en la possession d'un serviteur du cardinal Colonna. Castiglione ajoutait que celui-ci ne voulait s'en défaire à aucun prix, mais qu'il s'entendrait avec le cardinal, et qu'il espérait amener le possesseur à en faire don à Son Excellence [1]. De tous ces fragments de documents il résulte positivement que Raphaël fit un portrait de Frédéric de Gonzague, commencé en 1513, et que ce portrait resté probablement dans l'atelier du peintre, parce qu'il était inachevé, passa après sa mort dans les mains d'un officier du cardinal Colonna. De la translation de ce tableau à Mantoue il n'existe pas d'autre indice qu'une lettre d'Hippolyte Calandra, du 28 octobre 1531, adressée à Frédéric lui-même, dans laquelle il est question « du tableau de V. E., que fit M. Titien, et aussi de celui que fit Raphaël d'Urbino à Rome [2] », paroles par lesquelles il semble qu'il faut entendre le portrait, plutôt que la *Vierge à la perle*, comme le croit Pungileoni. Nous ne pouvons en dire davantage et ne voulons pas nous égarer dans les hypothèses, et nous laissons à un chercheur plus habile le soin d'éclaircir complétement la vérité. Nous ne devons pas cacher cependant que cette œuvre du peintre d'Urbino, omise par Vasari, se trouve enregistrée dans le catalogue des tableaux ayant appartenu à Charles Ier, publié par Passavant et par Waagen. On y donne à Raphaël « une tête sur panneau d'un jeune homme imberbe, avec une longue chevelure, coiffée d'un chapeau rouge orné d'une médaille, qui représente Frédéric de Gonzague, marquis de Mantoue. Le tableau fut, dit-on, vendu au cardinal de Richelieu, et après sa mort retourna en Angleterre [3] ». Waagen ajoute que ce tableau fut acquis moyennant deux cents livres (sterling) et revendu au même prix [4]. Mais Passavant qui, dans l'ouvrage cité, disait ne rien savoir de l'existence de cet ouvrage, écrivant plusieurs années après la vie de Raphaël, parle, d'après le témoignage d'autrui, il est vrai, d'une peinture semblable possédée par M. Lucy à Charlecote-Park près de Warwick, et dont la description correspond parfaitement à celle du catalogue de Charles Ier [5]. Que Raphaël ait fait un portrait de Frédéric de Gonzague, cela est désor-

1. Nous trouvons l'indication de cette lettre et le sommaire de son contenu dans le *Catalogue de l'importante collection de lettres autographes composant le cabinet de M. le Dr Morelli*, Paris, 1869, p. 10.

2. Pungileoni, *op. cit.*, p. 182.

3. Passavant, *Kunstreise durch England und Belgien. Frankfurt.* 1833, p. 156.

4. *Kunstwerke und Kunstler in England.* Berlin, 1838, p. 476.

5. *Raphaël d'Urbin.* Paris, 1860, II, 95.

mais prouvé par les documents rapportés ci-dessus; mais il reste encore à apprendre, avec une complète certitude, si ce portrait vint à Mantoue pour passer de là en Angleterre. Les détails du sayon, du chapeau à plume et de la coiffe en toile d'or, fournis par nos documents, indiquent une figure en pied ou à mi-corps, et ne s'accordent nullement avec ceux donnés par le catalogue anglais. Nous avons encore une autre objection à présenter contre la provenance et l'authenticité de la peinture possédée par Charles Ier. On sait que Vincent II, duc de Mantoue, vendit à ce roi, en 1628, la plus grande partie des tableaux de sa famille. Dans l'inventaire dressé au moment où se négociait la vente, et qui comprend plus de mille peintures accompagnées souvent du nom de leurs auteurs et des prix d'estimation [1], nous trouvons bien un portrait du duc Frédéric, adolescent, couvert d'une armure (description qui ne peut convenir à une tête); mais la valeur qui lui est attribuée de 60 livres ne permet pas de supposer qu'il fût de la main de Raphaël, alors que sa *Sainte Famille*, appartenant à la même collection, était estimée 1,200 livres. De toutes ces considérations nous croyons devoir conclure que ni la peinture décrite au catalogue de Charles Ier, ni celle aujourd'hui possédée par M. Lucy, ne doivent être reconnues pour des œuvres de Raphaël. Peut-être le portrait de Frédéric, s'il fut jamais porté à Mantoue, aura-t-il péri, avec tant d'autres trésors artistiques, dans le pillage de cette ville par les Allemands, en l'an 1630.

L'amour maternel, l'intérêt de l'État, l'extrême penchant pour les choses de l'art, amenèrent plusieurs fois à Rome la marquise de Mantoue. Raphaël ne pouvait échapper à son admiration. Aussi après l'avoir connu, après avoir vu ces ouvrages qui émerveillaient le monde entier, elle conçut le désir de posséder un souvenir de son pinceau, qu'elle pût placer dans le trésor artistique et archéologique qu'elle avait formé dans son palais. Dans le mois de juin 1515, Augustin de Gonzague lui écrivait de Rome qu'il avait parlé à Raphaël, lequel avait promis de faire un petit tableau pour elle. Des renseignements plus complets à cet égard nous sont fournis par une lettre, dont la signature manque, daté d'Urbin, le 8 novembre de la même année, et que nous reproduisons ici :

« A ma très-illustre et excellente dame et maîtresse, madame la marquise de Mantoue.

« Quand je partis de Mantoue, V. E. me commanda de faire en sorte que Raphaël peignît pour elle un tableau. De sorte que, dès mon

1. Cet inventaire a été publié par le comte d'Arco, dans ses *Notices sur les arts et les artistes de Mantoue*. II, 153.

arrivée à Urbin, je lui écrivis et il me répondit qu'il était disposé à le faire. Ayant eu plus tard l'occasion d'aller à Rome, je le sollicitai, avec beaucoup plus d'instances, si bien qu'il me promit de laisser là toutes ses autres œuvres commencées ou à commencer pour satisfaire V. S. Ill^me^. Maintenant, en confirmation de cela, il m'écrit de lui envoyer la mesure du tableau et la lumière, pour qu'il puisse bientôt se mettre à l'œuvre. C'est pourquoi, si V. E. daigne me faire connaître l'une et l'autre, je veillerai au reste, et, si je vois quelque autre occasion de pouvoir la servir, je n'attendrai pas ses ordres pour le faire. Je lui baise humblement les mains, et me recommande à ses bonnes grâces. — D'Urbin, le 8 novembre 1515. » Il paraît que Raphaël, dont le bon vouloir était entravé par la multiplicité des travaux qui lui étaient confiés, apporta une extrême lenteur dans l'exécution de cette peinture. Une lettre de Paolucci au duc de Ferrare, sans date, mais vraisemblablement écrite vers 1519, nous le fait connaître dans les termes suivants :

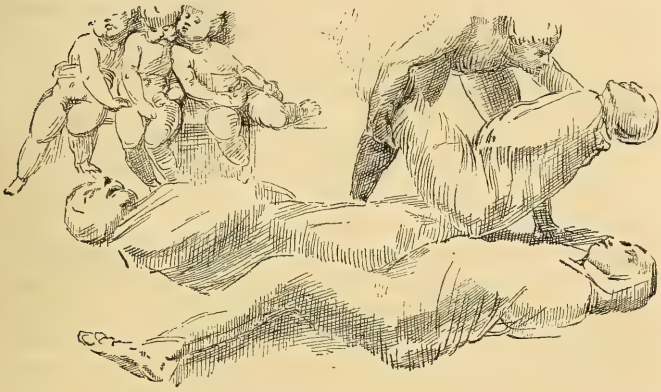
« Chez messire Balthasar Castiglione, avec qui j'ai parlé de Raphaël; et il m'a dit qu'il y avait bien longtemps qu'il travaillait à un ouvrage pour madame la Marquise, et qu'il n'y travaillait jamais qu'en sa présence, tant ses occupations étaient grandes. Et il me disait tenir pour certain que, lui parti, il n'y travaillerait plus [1]. »

Ce tableau fut-il achevé par Raphaël, qui mourut l'année suivante, ou reçut-il la dernière main de quelqu'un de ses élèves? A cette question, que suggère naturellement la lecture de ces lignes de Paolucci, nous n'avons pas de réponse à donner. Les écrivains modernes racontent que Raphaël exécuta pour le marquis de Mantoue un tableau représentant la Vierge avec l'Enfant, saint Jean qui lui présente des fruits, sainte Élisabeth agenouillée à droite de la Vierge, et saint Joseph dans le lointain. Ils ajoutent que le tableau passa, à la suite de la vente faite par Vincent II, dans les mains de Charles I^er^, roi d'Angleterre, après la mort duquel il fut acheté par l'ambassadeur d'Espagne, Alonso de Cardenas, qui en avait eu commission du roi Philippe IV. Celui-ci, saisi d'admiration à la vue du chef-d'œuvre, déclara que c'était la perle de sa collection ; de là le nom de *Vierge à la Perle* qui lui est resté jusqu'à nous.

Ici, il convient de s'arrêter pour examiner une fort heureuse et ingénieuse conjecture proposée récemment par un savant allemand, très au fait de l'histoire de l'Italie et de l'art, M. Alfred de Reumont [2]. Ayant

1. *Archives palatines de Modène.*
2. *Jahrbücher fur Kunstwissenschaft.* Leipzig, 1870.

relevé dans les documents publiés par Sainsbury[1] et autres, que le tableau de la *Nativité* peint par Raphaël pour les comtes de Canossa était, vers la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe, en la possession du duc de Mantoue, trouvant que la description succincte qu'en donne Vasari correspond aux indications de l'inventaire que nous avons rapportées plus haut, M. de Reumont conclut sans plus que le tableau de Canossa est le même que la *Vierge à la perle*. Nous avons ailleurs donné un renseignement tiré d'un recueil de lettres de Mgr de Sommaia, écrivain contemporain, duquel il résulte que ce tableau provenait de la



FAC-SIMILE D'UN CROQUIS DE RAPHAEL.

famille Canossa et fut cédé au cardinal Louis d'Este, lequel à son tour en fit don à la comtesse de Santafiore (Catherine Nobili Sforza)[2]. Cependant, faute d'avoir trouvé la confirmation de ce fait dans la correspondance du cardinal, nous éprouvons quelque hésitation à garantir la réalité de cette cession, à moins qu'on ne veuille entendre par là une copie exécutée vraisemblablement sur la demande de ce prince. Quoi qu'il en soit de cette donation supposée, nous devons tenir pour certain que le tableau de la famille Canossa sur lequel ont été bâties tant d'hypothèses

1. *Original unpublished papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens*. London, 1859.

2. *Artisti italiani e stranieri nelli Stati Estensi*, p. 434.

et que l'on considérait comme perdu, fut acquis par le duc Vincent Ier de Mantoue. Et cela est encore confirmé par une note de la main de Mgr Paolo Coccapani, évêque de Reggio, que l'on peut lire dans un exemplaire de l'édition des *Vies* de Vasari, des libraires Giunta, possédé par le marquis Ludovico Coccapani Imperiali, et où il est dit que le tableau « fut donné plus tard au duc de Mantoue, et de Mantoue passa en Angleterre »; témoignage qui a son autorité parce qu'il vient d'un contemporain amateur des beaux-arts, collectionneur de tableaux et de dessins, ami et protecteur des artistes [1]. Jusqu'ici, nous avons marché en sûreté sur le terrain des documents et des témoignages contemporains, maintenant nous abordons la question très-discutable des conclusions qu'on a plus ou moins rigoureusement tirées de ces prémisses.

Contre les arguments présentés par Reumont à l'effet d'établir que le tableau des Canossa et la *Vierge à la perle* ne font qu'un, s'élèverait d'abord une objection tirée de la différence dans l'indication de l'une des figures que Vasari dit être une sainte Anne, tandis que les écrivains postérieurs qui l'ont décrite pour l'avoir vue, ou sur le rapport d'autrui, la donnent pour une sainte Élisabeth [2]. Cependant Conca [3], et Madrazo dans son catalogue des tableaux du Musée royal de Madrid, en font une sainte Anne. Cette explication du personnage, contraire à l'opinion commune, si elle était démontrée vraie, ôterait toute valeur à l'objection, en mettant à peu près complétement d'accord les paroles de Vasari avec la composition du tableau de la Perle. Ce qui ne paraît pas suffisamment prouvé, c'est l'identité posée en fait par Reumont du tableau des Canossa avec celui porté sur l'inventaire de Mantoue de 1627, ce dernier pouvant passer pour le panneau peint par Raphaël à la prière d'Isabelle de Gonzague, et dont l'existence apparaît pour la première fois, grâce aux

1. Nous ne devons pas omettre, quoiqu'elle ait moins de valeur que les précédentes, une autre preuve tirée d'une note de Longhena dans la traduction italienne de la *Vie de Raphaël* par Quatremère. On y lit qu'une très-belle copie de la *Vierge à la perle*, de mêmes dimensions que l'original, attribuée par quelques connaisseurs à Jules Romain, se trouve à Vérone, dans la famille de Mme Hélène Saragonato-Canossa. Il n'est pas invraisemblable de supposer que cette copie provient de la famille Canossa, à laquelle appartenait cette dame, et qu'elle aura été demandée à quelque élève ou imitateur de Jules Romain par le duc de Mantoue, qui l'aura donnée à la famille de qui il avait acquis l'original.

2. Parmi ces auteurs il faut noter le P. Francisco de los Santos, qui a décrit le tableau avec les sentiments d'une vive admiration, sept ans après son arrivée en Espagne. Il était alors placé sur l'autel de la sacristie de San Lorenzo de l'Escorial. (*Descripcion breve del monasterio de San Lorenzo el real del Escorial.*) Madrid, 1657, p. 44.

3. *Descrizione odeporica della Spagna.* T. II, p. 49.

documents rapportés ci-dessus. Mais cet inventaire ne comprend pas toutes les œuvres dues à des pinceaux habiles qui se trouvaient à la cour de Mantoue, comme cela résulte des papiers publiés par Sainsbury, et où il est fait mention de deux Vierges, ou plutôt de deux saintes Familles de Raphaël, l'une désignée comme la *Grande Vierge,* l'autre comme la *Petite Vierge,* tandis que l'inventaire n'en enregistre qu'une seule. Et de ces circonstances on peut, selon nous, déduire avec sûreté que par la *grande* il faut entendre celle des Canossa ou *la perle,* tableau qui, précisément, est composé de figures presque aussi grandes que nature; que dans l'autre, au contraire, il faut voir ce *petit tableau* dont parle Agostino de Gonzague et auquel ont trait les deux lettres publiées plus haut. Nous savons donc aujourd'hui où se trouve le premier de ces tableaux, mais non l'autre qu'il faudra chercher parmi ceux dispersés dans les galeries de l'Europe, et dont la provenance est inconnue.

Un autre travail moins important et tout à fait ignoré fut exécuté par Raphaël à la prière de la marquise de Mantoue. Balthasar Castiglione, dans une lettre qu'il écrivit de Rome à cette princesse, le 3 juin 1519, nous le fait connaître en ces termes : « Quant à ce que m'écrit V. Exc. au sujet des dessins du tombeau, je pense qu'à cette heure elle doit être satisfaite, grâce à celui de Raphaël tout à fait convenable, à mon sens, que Mgr Tricavico s'est chargé de porter. Michel-Ange n'est pas à Rome; je n'ai personne à qui m'adresser si ce n'est Raphaël, et je suis sûr qu'il conviendra. » On ne nous dit pas le nom de la personne à laquelle la marquise voulait élever un monument, mais nous ne croyons pas nous tromper en lui attribuant l'intention d'honorer la mémoire de son mari, qu'elle avait tendrement aimé et qui était mort quelques mois auparavant, le 29 mars 1519. Ce projet cependant ne fut pas réalisé, les chagrins qui tourmentèrent son veuvage, les guerres qui vinrent bouleverser l'Italie, la détournèrent sans doute de ce noble dessein.

Les personnes qui s'intéressent à l'histoire de l'art se rappellent cette lettre du Vénitien M. A. Michiel, publiée par Morelli, écrite à Rome peu de temps après la mort de Raphaël, et où l'on trouve d'émouvants détails sur la fin de cet homme extraordinaire. Les archives de Mantoue nous donnent une intéressante contre-partie de ce document : c'est la lettre écrite sur le même sujet, à la marquise Isabelle, par Pandolfo Pico, quelques heures seulement après la mort de Raphaël.

En comparant ensemble ces deux écrits, qui montrent dans un merveilleux accord les sentiments inspirés à leurs auteurs par l'incomparable artiste, on peut se faire une idée de la douleur dont ce funeste événement remplit tous les cœurs. Ils sont bien rares les hommes que

l'histoire nous montre suivis de regrets aussi profonds et universels que Raphaël, à la mort duquel il semblait, dit Vasari, que l'art même vînt de mourir. Qu'on lise maintenant la lettre de Pico.

« A la très-illustre et excellente dame, madame la duchesse de Mantoue, etc.

« Quoique en ces jours saints on ne songe à autre chose qu'à la confession et aux choses du ciel, je n'ai pas voulu laisser de présenter mon respect à V. Exc., laquelle pour le moment n'aura de moi qu'une seule nouvelle, celle de la mort de Raphaël d'Urbin, qui a cessé de vivre la nuit dernière, c'est-à-dire la nuit du vendredi saint, laissant cette cour dans un immense et universel regret, dû à la perte de l'espérance des grandes choses qu'on attendait de lui et qui auraient fait la gloire de ce siècle. Et, en vérité, d'après ce qu'on en dit, on pouvait attendre de lui les plus grandes choses, à en juger par celles qu'on voit accomplies et par les commencements qu'il avait donnés à des entreprises plus grandes. En cette mort, les cieux ont voulu montrer un des signes qu'ils montrèrent en celle du Christ, quand *lapides scissi sunt;* de même, le palais du pape s'est fendu de telle sorte qu'il menace ruine et que Sa Sainteté s'est enfuie de peur hors de ses appartements, et est allée se mettre dans ceux que fit le pape Innocent [1]. Ici, on ne parle d'autre chose que de la mort de cet honnête homme, qui a terminé à la fin de sa trente-troisième année [2] sa première existence; la seconde, celle de la gloire qui n'est soumise ni au temps ni à la mort, sera éternelle, grâce à ses œuvres et à la plume des savants qui écriront ses louanges et à qui la matière ne saurait manquer... Ledit Raphaël a été très-honorablement enterré à la Rotonde, où il a demandé qu'on lui fasse une sépulture de mille ducats, en laissant pareille somme pour doter la chapelle où sera cette sépulture. Il a de plus donné 300 ducats à chacun de ses serviteurs.

« Hier est arrivée de Florence la nouvelle que Michel-Ange était malade. — A Rome, le 15 avril 1520. De V. E., etc., le très-fidèle serviteur, Pandolphe des Pic de la Mirandole [3]. »

1. Michiel attribue de même à un prodige céleste le tremblement de terre qui se fit sentir ce jour-là à Rome.

2. Tebaldeo, dans le sonnet que nous publions plus bas, lui donne ce même nombre d'années; Michiel fait monter ce nombre jusqu'à trente-quatre, mais en réalité Raphaël avait trente-sept ans au moment de sa mort.

3. Ce Pandolphe Pico n'est point mentionné sur l'arbre généalogique des Pic, seigneurs de la Mirandole. Des lettres nombreuses de lui, contenant d'importants détails sur les affaires de Rome à cette époque, se trouvent aux archives de Gonzague. Dans

Nous terminerons ces notes par une composition inédite d'un célèbre poëte contemporain sur la mort de Raphaël. Le nom d'Antonio Tebaldo, ou, comme il se faisait appeler, Tebaldeo, est suffisamment connu dans l'histoire des lettres pour nous dispenser d'entrer dans de plus longs détails à son sujet. Son séjour à Rome lui procura le privilége enviable de s'unir par les liens de la plus étroite amitié au grand artiste qui lui donna une preuve magnifique d'affection en le peignant d'abord dans une des chambres du Vatican, et ensuite dans un portrait à l'huile, avec une vérité telle, qu'au dire de Bembo Tebaldeo ressemble moins à lui-même que son portrait. Le poëte, pour témoigner de sa douleur lors de la mort du grand homme, adressa à Castiglione (qui vers la fin du mois de novembre précédent était retourné à Mantoue) un sonnet que nous avons retrouvé dans un volume autographe des poésies de l'auteur, conservé à la bibliothèque Palatine. Ce sonnet n'a pas une bien grande valeur littéraire, mais comme document historique, comme témoignage de l'amitié qui unissait le peintre et le poëte, il n'est pas dépourvu d'importance, et c'est pourquoi nous le publions [1].

« Mon cher Castiglione, notre Raphaël (il m'est douloureux de vous

une de ces lettres adressée, le 28 janvier 1520, à la marquise Isabelle, il parle d'un jeune Florentin de vingt ans qui avait étudié sous Michel-Ange et était devenu habile au point d'exciter un sentiment de jalousie chez Raphaël, qui, connaissant son mérite et les progrès qu'il était destiné à faire, cherchait à l'abaisser et lui avait persuadé d'aller travailler hors de Rome. Il ajoute qu'il peignait à fresque et à la détrempe, et qu'il lui avait donné commission d'un tableau qu'il comptait envoyer à Mantoue, où il se proposait d'attirer l'artiste. Pico ne fait pas connaître le nom du jeune artiste, mais, à vrai dire, pour qui connaît les témoignages infinis de la grandeur d'âme et de la rare bonté de Raphaël, cette anecdote, bien qu'elle vienne d'une plume contemporaine, ne présente pas le caractère de la vraisemblance.

1. Castiglion mio, subitamente il nostro
(Duolmi apportarvi un si crudel affanno)
Raphael nel tergesimo terzo anno
Abandonò questo terrestre chiostro.
Se il color per voi spese, e voi l'inchiostro
Per lui spendete; che se pur havranno
L'opre sue fine, eterne esser potranno
Se scudo si faran del scriver vostro.
Non senza segni dal vel fral si sciolse,
Che il gran palazzo per sua man si adorno,
Che par non ha, s'aperse, e cader volse.
Per lui fe l'arte persa a noi ritorno
E'l di che l'empia morte al mondo il tolse
L'ultimo fu de la pittura giorno.

apporter un si cruel chagrin), dans sa trente-troisième année, a quitté subitement cette prison terrestre.

« Puisque pour vous il n'a pas ménagé ses couleurs, ne ménagez pas pour lui votre plume; si ses œuvres doivent un jour avoir une fin, elles seront néanmoins éternelles, protégées par le bouclier de vos écrits.

« Les signes célestes ne manquèrent pas quand il se dégagea de sa périssable enveloppe; le grand palais tant orné par sa main, et qui n'a point de rival, s'entr'ouvrit et voulut tomber.

« Grâce à lui, l'art perdu est revenu parmi nous, et le jour que la mort impie vint l'enlever au monde fut aussi le dernier jour de la peinture. »

GIUSEPPE CAMPORI.

SUR

# QUELQUES PORTRAITS DE HENRI IV

ous n'avons pas dessein d'établir la nomenclature des nombreuses effigies peintes ou sculptées du chef de la maison de Bourbon ; ce serait un long travail et nous ne voulons qu'indiquer brièvement, parmi les œuvres gravées plus accessibles à tous, celles qui nous semblent reproduire avec fidélité la physionomie de ce grand homme à différents âges de sa vie.

Le plus ancien portrait de Henri est un tableau de l'école de Janet faisant autrefois partie de la collection d'Orléans. Nous ne le connaissons que par une bonne gravure d'Alexandre Tardieu qui porte la date de 1791. — Le prince est représenté dans sa cinquième année; il est en pied, revêtu du costume en usage à la cour de Henri II : petite fraise, pourpoint à crevés, trousses, l'épée au flanc. La tête est enfantine, mais sérieuse ; le front est beau, les cheveux drus et frisés, les joues un peu tombantes du premier âge, pourtant le nez a déjà cette cambrure que Henri tenait de sa mère et qui s'est perpétuée dans ses descendants. Le sculpteur Bosio s'est inspiré certainement de ce petit portrait, au moins quant à l'attitude et à la forme du vêtement, lorsqu'il fit la belle statue d'argent placée maintenant au musée du Louvre.

C'est également une reproduction moderne qui nous fournira un document authentique sur l'adolescence de Henri de Bourbon. On conserve à Genève un portrait du prince donné par Jeanne d'Albret à ses coreligionnaires de la République. En 1822, la Société des Amis des

beaux-arts de Genève chargea Nicolas Schenker de graver ce portrait. La planche de Schenker, exécutée au pointillé, est correcte et plus ferme que ne semblerait le comporter ce genre de gravure. Henri a quinze ans; il est représenté en buste, couvert d'un pourpoint tailladé et découpé à la mode de 1569-1570, mode bizarre qui succéda à l'élégance sobre du règne de Henri II. Si nous insistons sur ce détail c'est que, pour ceux qu'une étude spéciale a initiés aux variations du goût sous les derniers Valois, il établit une exacte concordance entre l'âge du personnage et la date de l'œuvre. Le visage encore imberbe de Henri offre des analogies frappantes avec les portraits connus de Jeanne d'Albret : la construction, l'ossature, sont les mêmes, et, malgré ce que la grande jeunesse répand de charme sur l'ensemble de la physionomie, l'origine du prince s'y montre clairement. La bouche est gracieuse, d'un beau dessin, mais sans sourire. C'est qu'en cette même année 1569 commence une période d'épreuves, d'embûches, de luttes incessantes, qui ne finira qu'avec le siècle. C'est l'année où, ses pierreries vendues, ses domaines de Béarn engagés, Jeanne, suivie de deux cents gentilshommes, se réfugie à La Rochelle; c'est l'année de Jarnac, où Henri, pour ses premières armes, vit la défaite de son parti et le meurtre de son oncle Condé. Moncontour aussi est d'octobre 1569. Quelle dure entrée dans la vie, alors qu'elle paraît s'offrir si radieuse au héros de ces deux journées! Comment ne pas s'arrêter un instant et ne pas rêver devant ces destinées contraires : le vainqueur roulant de honte en honte pour mourir dernier de sa race sur un trône à demi renversé; le vaincu, errant en de continuelles alarmes, en d'éternelles chevauchées, mais s'élevant peu à peu, par les plus pénibles sentiers, jusqu'à cette couronne qu'il laissera la première du monde!

Dans l'ordre chronologique nous devrions placer ici le *crayon* donné par M. Niel (*Portraits des personnages français les plus illustres du* XVI^e^ *siècle*), mais l'attribution nous en semble contestable. Les caractères fondamentaux de la figure sont tellement diminués, cette face de bellâtre rappelle si peu les traits accentués du tableau de Genève, que nous n'y voyons qu'une image infidèle, peut-être même une erreur historique. N'insistons pas. Sans les pièces du débat il ne peut sortir de la discussion aucun éclaircissement; une confrontation serait indispensable, et nous ne pouvons la présenter à nos lecteurs.

Il en sera autrement du portrait qui accompagne ces lignes, portrait doublement aimable par l'esprit qui l'anime et la grâce de la traduction. Le premier de nos graveurs n'a pas jugé indigne de son burin ce dessin effumé par le temps dont la Bibliothèque nationale s'est enrichie avec les

autres trésors de la collection Hennin. Historiens ou artistes sont au premier moment sous le charme : il est difficile de trouver une image où la profondeur du regard, la finesse de la bouche, répondent mieux, *littérairement* en quelque sorte, à l'idée de Henri de Bourbon, non plus roi de Navarre seulement, mais roi de cette France qu'il faut achever de conquérir et de soumettre. — Cependant est-ce bien encore une œuvre prise sur le vif? Ces yeux énormes, ce nez immodéré, cette construction presque impossible de la mâchoire inférieure démentie par des témoignages contemporains, nous font pencher vers la négative. Pour nous, ce n'est pas une main française qui a manié ainsi la sanguine et la pierre noire. Nos vieux peintres de crayon sont plus naïfs; par la manière et par certains accents, cela sent son Goltzius et les habiles des bords du Rhin.

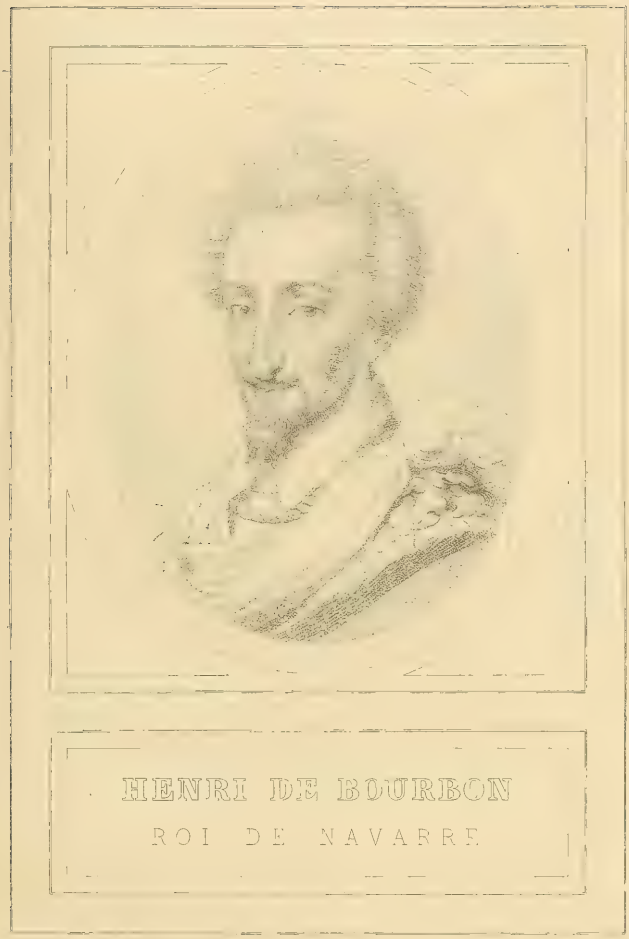
Henri avait vieilli de bonne heure. L'historien Pierre Mathieu raconte, et il tenait le fait du roi lui-même, qu'à l'époque du traité de Nemours, 7 juillet 1585, « l'apprehension des maux qu'il prevoyoit sur son parti fut telle, qu'elle lui blanchit la moitié de la moustache ». Il avait alors trente et un ans. Si le visage portait la trace des fatigues endurées, cependant le corps du montagnard et de l'homme de guerre était demeuré robuste, et neuf années plus tard quand, le roi sacré à Reims, Paris fut enfin réduit et la Ligue expirante, les gravures qui surgissent alors en grand nombre nous l'offrent dans toute sa vigueur. Thomas de Leu, Léonard Gaultier, multiplient les images du souverain. Malgré le faire précieux du premier de ces artistes et l'énergie du second, c'est dans une œuvre plus modeste, d'un procédé très-simple, que nous allons rencontrer la meilleure expression du grand prince, vers 1595.

Le XVIe siècle avait produit une école florissante de dessinateurs et de graveurs sur bois restés, pour la plupart, inconnus. Nous ne pouvons que signaler en passant ce que la typographie française leur doit d'ornements pleins de grâce et d'invention. Leur rôle ne se borne pas à l'embellissement des livres, ils sont les maîtres de l'imagerie populaire. C'est par eux surtout que nous connaissons les mœurs et la physionomie de cette curieuse époque, c'est par eux que nous est conservée la ressemblance de quelques contemporains illustres. Un libraire parisien, Jean Le Clerc, employait beaucoup de ces tailleurs de bois ; sa boutique située rue Saint-Jean-de-Latran, à l'enseigne de la Salamandre royale, était un des centres les plus actifs du commerce d'estampes, et nous lui devons un très-beau portrait de Henri IV. Cette planche, tirée sans doute à un nombre considérable d'exemplaires vendus à bas prix, est devenue rarissime. Le temps a détruit beaucoup de ces feuilles volantes, et la

grande dimension de celle qui nous occupe, 45 centimètres environ, a pu être encore une cause de ruine.

Le roi est debout, dans une attitude pleine de noblesse adoptée plus tard par le peintre Porbus pour les deux portraits de la galerie du Louvre. Il est en armure, mais les grèves ou jambières sont remplacées par de doubles bottes montant très-haut que recouvrent en partie les cuissards et les genouillères. La main gauche est placée sur la hanche au-dessus de l'épée, la droite s'appuie sur une table recouverte d'un tapis orné du double écu de France et de Navarre. Le casque et les gantelets y sont posés. Le roi porte l'écharpe traditionnelle, il a la tête coiffée d'un chapeau mis très en arrière et orné d'un groupe de plumes et d'une haute aigrette. Arrêtons-nous à cette partie du costume, parce que, odieusement dénaturée, elle est devenue au XVIII^e siècle, dans les illustrations de la *Henriade*, et plus tard sous le pinceau des artistes de la Restauration, cette ridicule et grotesque coiffure que nous connaissons tous. — Le chapeau à larges bords porté de la sorte est antérieur à Henri IV. On le voit à la cour de son prédécesseur en usage dans le costume civil, mais pour l'homme de guerre il remonte encore plus haut. Les bas-reliefs de Pierre Bontemps, tombeau de François I^er à Saint-Denis, nous montrent ainsi le comte d'Enghien, et nous pourrions citer tel exemple, emprunté au XV^e siècle, de la substitution momentanée du feutre à l'armet et au heaume plus pesant encore. — Les artistes français ne furent pas les seuls à reproduire les traits du roi; nous possédons de nombreuses gravures de Goltzius, van Sichem, Wierix, Firens, etc. Quelques-unes sont réellement belles et curieuses, toutes sont habilement exécutées, mais le caractère en est souvent défectueux. Ces traductions sont accommodées au goût allemand ou hollandais. Vous y retrouvez encore amplifiée cette exagération que nous signalions dans le dessin de la Bibliothèque nationale; mais ce que l'on y voit surtout, c'est le chapeau à calotte interminable, au bord relevé jusqu'au sommet, sotte coiffure que conserve encore notre Polichinelle et qui n'a jamais abrité la tête de Henri IV. Revenons à notre estampe : gravée sans doute en bois de fil et sur poirier, elle est traitée de cette simple et claire façon particulière à la Renaissance. La tête est fière, d'une mâle expression que complètent bien, pour une image populaire, les vers suivants inscrits dans un cartouche :

Jusques à tant que mon peuple jouïsse
Du doux repos qui nous vient de la paix,
Ie veux tousiours que mon bras se fournisse
De quoy forcer les escadrons espaix,




Gravé par Henriquel-Dupont

Collection de Mr Hennin



Imp A Salmon Paris

Ie veux aussi que mon chef se munisse
Tousiours d'un casque, afin de repousser
Hors mes pays l'ennemi qui s'y glisse
Trop plein d'orgueil pour mon peuple vexer.

Pour terminer le XVIe siècle, citons une charmante gravure sur métal de Robert Boissard où le roi, en demi-armure, monte un cheval qui se cabre. Il a la tête couverte d'un chapeau et tient un bâton de commandement décoré d'une fleur de lis. Cette planche n'a guère que 17 centimètres de hauteur sur 11 centimètres de largeur, mais c'est encore un des meilleurs portraits de Henri, vers 1595.

Nous avons à peine nommé Thomas de Leu, dont l'œuvre est si important et si recherché des amateurs d'estampes. Comme habileté de main, ce graveur tient en effet le premier rang dans les dernières années du XVIe siècle; mais il est tellement préoccupé de ses tailles et de détails multiples, qu'il arrive souvent à la sécheresse du dessin, à un effet noir et dur. Chez lui, l'ouvrier domine parfois l'artiste. Cependant il serait injuste de ne pas s'arrêter à une pièce d'une beauté exceptionnelle, au portrait de Henri IV en buste, se détachant sur un fond d'architecture, une niche entre quatre pilastres composites surmontée d'un fronton tourmenté de la fin de la Renaissance. Le faire est admirable et la tête est superbe. Ajoutons que le dessin n'est pas de Thomas de Leu, mais de Brunel, le peintre de la petite galerie du Louvre incendiée au milieu du XVIIe siècle. L'estampe est de 1605; le royaume jouissait d'une paix profonde et Henri de la plénitude de sa gloire et de sa puissance, aussi est-ce bien une image héroïque que Brunel a voulu peindre dans cette tête aux larges traits toute ceinte de lauriers.

Devant une si noble effigie et tant d'autres exemples de même importance qui n'ont jamais été celés, on se demande comment l'école de la Restauration (nous exceptons les sculpteurs) a pu nous donner cet Henri IV bouffi, tout enluminé, aux cheveux en coup de vent et à la bouche en cœur, que l'on voit aux plafonds du Louvre. L'abondance des matériaux pour une restitution historique ne faisait cependant pas défaut. Nous sommes resté dans un cercle restreint, ne nous occupant ni des bustes de Prieur, ni des médailles de Dupré, mentionnant à peine les excellents portraits de Porbus. La mort elle-même réservait encore un document bien précieux pour l'artiste : nous voulons parler du masque obtenu par le moulage, lors de la violation des tombes royales de Saint-Denis. Quand le samedi 12 octobre 1793 on ouvrit le caveau des Bourbons, le premier cercueil que l'on rencontra fut celui de Henri IV. Laissons parler un témoin oculaire de ces absurdes profanations, dom

Poirier, ancien archiviste de la basilique... « Son corps s'est trouvé bien conservé et les traits du visage parfaitement reconnaissables. Il est resté dans le passage des chapelles basses, enveloppé dans son suaire également bien conservé. Chacun a eu la liberté de le voir jusqu'au lundi matin 14 qu'on l'a porté dans le chœur, au bas des marches du sanctuaire, où il est resté jusqu'à deux heures après midi qu'on l'a déposé dans le cimetière dit des Valois. »

C'est dans cet intervalle de deux jours que fut pratiquée l'opération du moulage; mais dom Poirier ne fut pas le seul qui prit soin de noter avec exactitude les circonstances de cette exhumation. Il existe une gravure, publiée après 1815, qui représente le caveau souterrain de Saint-Denis. Le cercueil, demi-circulaire dans la partie supérieure, est dressé contre un des piliers; les bandelettes qui entouraient le cadavre ont été enlevées jusqu'au milieu des pectoraux. La tête est d'un dessin faible et manque de vérité. L'estampe est signée : *E. H. Langlois de Pont-de-l'Arche delin. — Gravée à l'eau-forte par Chataignier et terminée au burin par Bovinet. — T. de Jolimont pinxit.*

Voilà bien des collaborateurs pour une planche assez médiocre, mais qu'il nous fallait indiquer en finissant. Comme pièce historique, elle offre quelque intérêt et, si elle est sans valeur pour l'iconographie, il est du moins facile de la compléter par l'examen de quelque épreuve du creux obtenu en 1793. La sérénité répandue sur ce masque est telle, qu'on croirait avoir plutôt sous les yeux une image prise au lendemain de la vie que deux siècles après la mort, et, pour peu qu'on ait le sens patriotique, l'amour de l'indépendance et de la dignité de son pays, ce n'est pas sans émotion qu'on étudie sur la nature même les traits du plus *français* de nos rois.

LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

LES

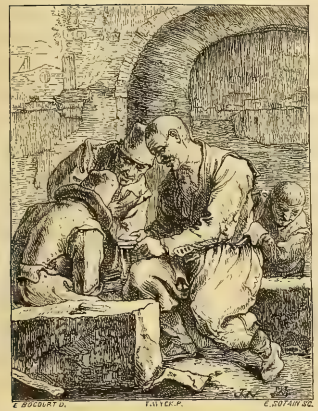
# CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ÉCOLE HOLLANDAISE

## EXPOSÉS A AMSTERDAM EN 1872[1]

---

## IV.

### LES PEINTRES D'INTÉRIEUR.




Cette seconde classe des peintres hollandais est une des plus riches en chefs-d'œuvre et des plus intéressantes qui soient dans l'histoire de la peinture et dans la physiologie générale de l'art; j'ajouterai aussi qu'elle compte un nombre considérable de peintres, alors qu'en Italie ce genre des petits tableaux de chevalet n'est représenté que par quelques artistes, et qu'en France il faut attendre la fin du XVIIIe siècle pour que la génération dite « des petits maîtres » vienne offrir un pendant à celle des maîtres hollandais. Cela se comprend du reste; en Italie, les tableaux étaient commandés par les papes, les princes, les prélats, ou encore par des confréries religieuses. Ils étaient destinés à orner des palais, des églises, des couvents. L'art était une chose publique; de là ses dimensions et aussi ses sujets; il lui fallait raconter à la foule les nobles

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 211 et 295.

histoires des temps passés, les légendes des saints ou la vie du Sauveur.

En Hollande, pays protestant de religion et de mœurs, on décore les hôtels de ville; mais comme il n'y a plus ni palais, ni églises, ni couvents, qui puissent offrir des commandes aux peintres, ce sont les riches particuliers qui s'en chargent, et, dès lors, il faut que le tableau soit proportionné à la maison qui doit le contenir et que les sujets qu'il représente soient en harmonie avec les scènes qui doivent journellement se passer auprès de lui. Là-bas l'art appartient au domaine public, c'est une chose grandiose et solennelle; ici c'est une chose privée, c'est-à-dire flexible, se pliant à l'agrément de son possesseur, se façonnant à ses goûts, à son savoir, à ses désirs.

Ce serait du reste une grosse erreur que de croire que le mérite d'un tableau est proportionné à ses dimensions et qu'une œuvre est d'autant meilleure qu'elle est plus grande. Il n'en est rien, et nous montrerons, je l'espère, au cours de cette étude, qu'il y a, dans l'art hollandais surtout, de très-grands tableaux qui sont contenus dans de très-petits cadres.

Les peintres de la Hollande ont excellé dans l'interprétation de ces petites scènes de la vie journalière; ils ont su descendre aux détails les plus intimes et les plus minutieux, sans être vulgaires; en cela ils sont restés des maîtres inimités et inimitables.

S'inspirant de la nature, l'imitant, la copiant, ils ont eu sous la main l'infinie diversité des types, et à leur disposition tous les contrastes possibles; l'accident, la difformité elle-même, sont devenus sous leur pinceau un élément de variété et de force. Ne se préoccupant guère d'être classiques, ils n'ont point été embarrassés par une demi-douzaine de types académiques, types reçus, desquels ils n'auraient pu sortir, et le champ de l'art s'est trouvé ainsi décuplé pour eux. Copiant la nature et ne s'inspirant que d'elle, ils ont mis la vie partout, parce que la nature est partout animée, et si, malgré les dimensions restreintes de leurs tableaux, ils parviennent à émouvoir profondément, c'est qu'ils sont restés profondément humains.

Un reproche qu'on leur adresse quelquefois, c'est de manquer de distinction. Et d'abord, qu'est-ce exactement que la distinction? Où commence-t-elle, où finit-elle? Ceux qui sont si sévères là-dessus seraient, à mon avis, fortement en peine de le dire. Si c'est cette délicatesse à demi féminine, cette sensibilité nerveuse qui nous plaît tant, il y a de bonnes raisons pour ne la point trouver chez les *Maîtres peintres* hollandais : c'est qu'elle leur faisait absolument défaut. Voyez les braves gens et les solides gaillards peints par Rembrandt, Van der Helst, Ravestein,

Mierevelt et les autres, ils ne se préoccupaient que d'être naturels, de bien vivre, de bien combattre, d'enrichir leur pays, de le faire grand et respecté; cela leur suffisait et valait mieux que cette pâleur maladive, cette grâce efféminée, qui font rêver les jeunes filles, mais dont l'antiquité, notre maîtresse dans tous les arts, ne faisait aucun cas.

Si, au contraire, ce reproche s'adresse au choix des sujets qui nous transportent souvent dans de fort modestes et même de très-pauvres demeures, je répondrai que les peintres hollandais ont reproduit ce qu'ils voyaient autour d'eux, et qu'alors que ces petits tableaux ne serviraient qu'à nous faire souvenir qu'il n'y a pas, de par le monde, que des palais et des habits galonnés, ils auraient encore un intérêt philosophique qui devrait leur ouvrir les portes des plus somptueuses demeures.

Mais nous voilà loin de notre exposition et de nos tableaux, revenons-y bien vite et ne nous attardons pas davantage en chemin.

C'est pour cette partie de l'exposition qu'il est difficile de savoir par où commencer et ensuite par où continuer. Ostade, Van der Meer de Delft, Steen et les autres sont là, magnifiquement représentés. Si j'étais obligé de donner la palme à l'un d'eux, je serais fort embarrassé. Qu'on ne m'en veuille donc pas d'aller un peu au hasard et que le lecteur se souvienne bien de ceci : c'est que l'ordre dans lequel je procède à la description des tableaux n'est nullement celui de leur mérite. Il a pu le voir, au reste, par la première partie de ce travail. Il ne tardera pas non plus à s'en apercevoir dans celle-ci.

Adriaan van Ostade n'a qu'un tableau, à l'exposition d'*Arti*, mais ce tableau est une petite merveille. Il représente, au dire du catalogue, « des Patineurs ». A ce nom, l'imagination évoque malgré elle une grande plaine blanche avec des arbres au loin, quelques maisons, un moulin à vent, et sur cette plaine, rayée en mille sens, des petites figures penchées, courant, glissant, avec quelques enfants qui tombent à terre. Eh bien, il n'en est rien. Les « Patineurs » d'Ostade sont bien tranquillement assis dans une chaumière, au coin du feu, causant et fumant, en attendant l'heure du dîner.

Ils sont là neuf, y compris le petit garçon qui joue avec le feu, et la petite fille qui veut goûter un verre de bière. Neuf qui causent et qui se chauffent, pendant que les autres, au dehors, patinent sans doute. Mais alors, dira-t-on, pourquoi ce nom? — Pourquoi? Comme vous je l'ignore; peut-être à cause de cette paire de patins, qui est à terre et que l'un de ces petits hommes vient de quitter; mais c'est plutôt que quelqu'un, à force de regarder ces curieux personnages et de fixer leurs physionomies si vraies et si animées, aura fini par comprendre ce

qu'ils se disent et, à cause de cela, aura donné au tableau le nom qu'il porte aujourd'hui. La chose est présumable, car il est impossible de rencontrer des physionomies plus charmantes, plus délicates, plus expressives que celles de ces petits paysans. Il faut voir l'air de malice qu'a le personnage du premier plan, celui qui se retourne pour plaisanter; il faut voir l'avidité de cette petite fille, qui veut à toute force goûter le verre que tient sa mère, l'air paterne du papa, qui l'invite à la laisser faire, et aussi le soin et l'attention de l'homme qui allume sa pipe, pour comprendre que c'est bien là la nature prise sur le fait et que je ne dis rien de trop en émettant cette idée, qu'à force de regarder ces petits hommes on peut finir par les comprendre et savoir presque ce qu'ils se disent.

Si la composition est charmante, l'exécution est magnifique. Van Ostade s'y montre un véritable Rembrandt. Il y a là une répartition de lumière qui est excessivement savante, des ombres d'une transparence merveilleuse, et sur tout cela un beau ton roux, doré de reflets lumineux. Ce petit tableau, admirable de vérité, d'esprit et de lumière, appartient à la collection du chevalier P. H. Six de S' Graveland.

C'est aussi à cette même galerie qu'appartient le tableau de Jan Steen (n° 217) appelé « les Fiançailles » ou « les Noces », suivant qu'on veut traduire, par l'un de ces deux mots, l'expression hollandaise *Trouwplechtigheid.*

Oh! l'amusante composition que cette cérémonie, et comme l'humour du joyeux gendre de Van Goyen trouve là de quoi montrer tout son mordant. C'est dans la rue que la scène se passe. La fiancée, vêtue de blanc, avec une jupe de dessous bleue, une couronne sur la tête, comme cela se pratique en Norvége, les yeux baissés, la contenance modeste, embarrassée, hésitante (car pour elle le mariage c'est l'inconnu et l'inconnu est toujours effrayant pour une âme de vingt ans), la fiancée s'avance ayant à ses côtés deux vénérables dames, aux formes rebondies, au maintien grave, mais dont le visage fleuri et enluminé, le sourire comprimé et le regard en dessous disent qu'il n'y a dans tout cela rien qui les puisse effrayer, et qu'elles ont vu, de par le monde, des choses bien plus terribles. Le fiancé, le manteau sous le bras, le chapeau à la main, le sourire sur les lèvres, se précipite pour les recevoir; il descend vivement les marches du petit perron sur lequel apparaissent, marchant à la file, ses amis qui le suivent et se découvrent.

Pendant ce temps les musiciens envahissent les fenêtres du logis et font retentir l'air de joyeuses fanfares. La joie est partout, elle s'épanouit sur les cinquante figures qui composent ce petit tableau, à l'ex-

ception toutefois de la fiancée qui a peur et d'un petit gamin qui vient de tomber et pousse les hauts cris. Encore, pour ce dernier, sa mère ne prend-elle ni le soin de le relever, ni la peine de le consoler, car elle sait bien que c'est jour de liesse et que le mioche aura, comme tout le monde, sa part de réjouissances. C'est ce que savent aussi et le gamin qui boit dans son chapeau, et les petits mendiants qui quémandent déjà les restes du futur festin, et tous les voisins accourus pour célébrer la belle fiancée. Personne n'ignore dans le pays que la maison est bonne; aussi voyez quel enthousiasme! il déborde : les hommes rient, les enfants crient, les femmes bavardent; il semble qu'on entend un énorme brouhaha. Tout le monde est content et personne ne songe à mal, pas même l'exempt de police qui, pour n'en pas perdre l'habitude, administre une volée de coups de canne à quelques méchants drôles, et ceux-ci se sauvent en riant, n'ayant pas, dans un jour pareil, le courage de se fâcher. — Aucun détail n'est oublié : ni la jeune servante qui, pour se faire bien venir de sa nouvelle maîtresse, sème de fleurs le chemin; ni le marchand de volailles qui arrive, apportant à la cuisine quelques pièces de renfort; ni le voisin goguenard qui trouve toujours et partout matière à faire quelque mauvaise plaisanterie. Dans le fond, remarquez un détail insignifiant en apparence, mais qui va droit au cœur. Emporté par la joie générale, un enfant de deux ans à peine, un bébé qu'on porte sur les bras afin qu'il puisse bien voir, lève ses petites mains en l'air et pousse à pleins poumons de joyeux petits cris, et ses deux vieux parents, qui sont là, le regardent avec un orgueil satisfait et une fierté paternelle qui feraient pâmer de rire, s'ils ne faisaient venir les larmes aux yeux.

Voilà ce qu'on aperçoit en regardant de près cet admirable tableau, en l'étudiant dans ses détails; si, au contraire, on veut le voir de loin et dans son ensemble, on est frappé par l'harmonie merveilleuse qui l'enveloppe, par le jet de lumière qui, en éclairant le groupe principal, plonge le reste du tableau dans une ombre douce et transparente, percée par des points lumineux, qui sont comme les éclats de rire de ces têtes joyeuses.

En dire davantage et parler de son exécution sont choses inutiles; l'exécution est à la hauteur de la pensée, c'est tout dire[1].

Nous avons encore deux autres tableaux de Jan Steen à l'exposition. L'un, représentant « la Mort d'Ananias et de Saphyra », est mentionné au

1. Cet excellent tableau, ainsi que celui dont nous parlons plus loin, et qui est intitulé « Ananias et Saphyra », ont été décrits par M. Van Westrheene, dans son *Étude sur Jan Steen*, livre plein de renseignements et de faits.

catalogue comme appartenant à M. Besier, d'Utrecht. L'autre, représentant « l'Adoration des bergers », fait partie de la galerie de M. W. Gruyter, d'Amsterdam.

Ce dernier est surtout intéressant comme effet de lumière, car les bergers n'ont point été guidés vers le Dieu naissant par une étoile, comme le dit l'Écriture, mais bien par une énorme lanterne, ce qui est infiniment plus pratique, quoique moins orthodoxe. Jésus lui-même est éclairé par une chandelle. Cet anachronisme d'éclairage pourrait faire croire que c'est d'un autre que du Sauveur du monde qu'il s'agit; mais l'enfant se charge de prouver sa divinité : présenté par sa mère à ces pâtres avides de le regarder, il leur sourit doucement, et c'est là une preuve bien certaine qu'il est un Dieu de bonté et de miséricorde, car tout autre, à sa place, pousserait des cris affreux, rien qu'à voir toutes ces laides figures et à entendre les sons épouvantables de l'énorme cornemuse que gonfle à pleins poumons un joueur enragé. Il y a bien une vingtaine de personnages dans ce petit tableau éclairé de trois côtés et fort lumineux du reste. Quelques-unes de ces figures sont fort agréablement composées ; parmi elles je citerai particulièrement le pâtre à genoux devant le berceau : il est impossible de voir une expression d'adoration paterne et béate mieux rendue, ni plus finement étudiée.

Le troisième tableau, « la Mort d'Ananias et de Saphyra », est une page magistrale de Steen. Sobre de couleur et d'effet, harmonieux de tons, conçu dans un esprit élevé, ce petit panneau est un vrai tableau d'histoire. Ananias est au premier plan, matière inerte, corps sans âme que trois hommes soulèvent pour l'emporter. L'argent qu'il a voulu détourner est là, qui tombe de ses poches et qui roule à terre. A quoi sert l'argent, quand on n'est plus? Saint Pierre, sa clef au côté, est devant lui, debout, levant la main, et semble murmurer des paroles mystérieuses. Il est calme, digne, grand comme la Divinité qu'il représente. On sent que, mandataire d'une puissance infinie, il n'a même pas eu besoin de s'irriter pour punir; un geste, un regard, un mot, lui suffisent pour anéantir; c'est moins la mort qu'il donne que la vie qu'il retire. Autour de lui, les fidèles se pressent regardant, anxieux, tremblant devant cette marque terrible de la puissance divine. Cette scène est admirablement composée et superbement rendue : vérité d'expression, diversité d'allures, variété de sentiments, tout est exprimé avec une force qui surprend et une exactitude qui charme. Je l'ai dit, c'est un véritable tableau d'histoire.

A deux pas du grand tableau de J. Steen, de celui qui est intitulé *Trouwplechtigheid*, se trouvent deux tableaux de ce maître si rare et si

estimé, qui se nommait Jan Vermeer et qui est connu, dans les arts, sous le nom de Van der Meer de Delft. Ce sont deux sujets bien simples comme composition et qui peuvent paraître fort peu *distingués* à certaines personnes; et pourtant ce sont, l'un et l'autre, deux tours de force si merveilleux, qu'on peut dire qu'il est impossible de pousser plus loin la magie de la peinture.

Quel grand peintre que ce Van der Meer! Quelle magnificence d'effet! quelle solidité de couleur! quelle science dans ses empâtements! Peut-on rien voir qui soit plus saisissant d'aspect et plus ferme de modelé que ses tableaux?

Le premier, connu dans le monde artistique sous la désignation de « la Laitière », est inscrit au catalogue de l'exposition sous le nom de *Keuken*, c'est-à-dire : Cuisine, ou mieux encore, Intérieur de cuisine; et ce nom lui convient plutôt que l'autre, car cette femme, qui verse son lait dans le petit vase de terre rouge, est bien moins une marchande de lait qu'une cuisinière vaquant aux soins de sa profession.

Il est impossible, avec quelques lignes, de faire sentir au lecteur les admirables saillies de ce tableau; tout y est d'une simplicité merveilleuse et tout cependant y a sa forme si nette, si correctement modelée, qu'il semble qu'on peut faire le tour de la femme pour décrocher le panier pendu dans le coin, près de la fenêtre, et que l'on peut saisir de la main ces pains, ces grès, ces vases, qui sont là sur la table, en pleine lumière. Cette lumière, qui vient d'une petite fenêtre, frappe la femme en face et d'aplomb, son corsage reçoit le jour en plein et son visage, qui est à moitié dans l'ombre, légèrement incliné sur l'épaule gauche, surveille avec une attention soutenue le lait qui coule toujours, sans jamais remplir le vase de terre rouge. Son corsage est jaune, sa jupe est bleue et sa coiffe blanche, et tout cela est harmonieux de ton, doux de couleur, vrai d'aspect. Ne la regardez pas longtemps; par une inexplicable magie, vous en arriveriez à voir couler le lait, à voir le corsage de cette femme se soulever d'une façon régulière et le souffle de son haleine passer entre ses lèvres. Par quel merveilleux secret peut-on arriver à donner ainsi des formes palpables à une surface plane, à animer un morceau de toile en le couvrant d'un peu de couleur?

Le n° 143, « une Rue à Delft », n'est ni moins intéressant, ni moins curieux, ni moins remarquable. A proprement parler, la « Rue à Delft » n'est qu'un petit morceau de rue, une maison et demie tout au plus. Maison modeste s'il en fut, construite en briques, avec le rez-de-chaussée crépi à la chaux; ses volets sont fermés et sa porte est ouverte; sur le seuil une femme travaille. A côté de la maison une petite porte

s'ouvre, qui donne sur une petite cour attenant à la maison. Là, au fond, une femme, en corsage rouge et en jupon bleu, lave du linge; plus loin est l'autre maison, qu'ombrage un feuillage léger et dont toutes les ouvertures sont closes; et sur le trottoir deux enfants qui jouent. On pourrait facilement les oublier, ces deux gamins tranquilles, car ils sont tellement occupés, tellement affairés, qu'on ne les voit point tout d'abord. Tout cela est bien simple et la pensée du peintre n'a point eu besoin de s'évertuer beaucoup pour arriver à composer son sujet. C'est un motif vulgaire s'il en fut. Par quelle merveille de talent le peintre est-il donc parvenu à y intéresser, au point d'arrêter le visiteur dans sa marche et de le forcer à la contemplation? Par quel mystère ces tons noirs des fenêtres et des portes deviennent-ils lumineux? Comment le peintre a-t-il pu obtenir cette solidité dans les tons blancs du mur et cette fluidité et cette transparence dans ceux du ciel? Par quel miracle de perspective toutes les choses sont-elles si bien en place, que cela semble être la nature elle-même et non une reproduction? Ce sont là des secrets que malheureusement Van der Meer a emportés avec lui, car toute sa peinture est faite avec une simplicité désespérante, sans ficelles, sans pratique de métier, sans aucune de ces habiletés qui peuvent s'acquérir. Bien certainement il ne se doutait pas, en copiant une maison de Delft, peut-être celle qui était en face de sa demeure, qu'il faisait un admirable chef-d'œuvre.

Un peintre d'une immense valeur lui aussi, et dont le talent plus connu n'est pas sans analogie avec celui de Van der Meer de Delft, c'est Pieter de Hoogh. Nous n'avons à l'exposition qu'un seul tableau de lui, mais ce tableau est une pièce capitale.

Il est désigné sous le nom bien modeste d' « Intérieur avec figures » et représente le rez-de-chaussée d'une de ces vieilles maisons hollandaises, telles qu'on en voit encore à Amsterdam, sur les *Heerengracht*. Dans le coin, à gauche, est une grande armoire en bois jaune, de ces armoires immenses qui peuvent contenir du linge pour plusieurs mois; une dame, la maîtresse du logis, est là qui range, aidée par sa fille, du linge que celle-ci lui passe et qu'on vient d'apporter dans un vaste panier. Rien d'aimable à voir comme l'attention de cette digne bourgeoise comptant de l'œil son linge avant de le serrer, et la contenance réservée de sa fille s'empressant à l'aider et à la servir. Tout cela est si naturel, qu'il semble que ce sont des personnages du monde réel et qu'on a vus déjà, et, malgré soi, on hume, croyant qu'on va sentir une bonne odeur de lessive s'échapper de l'armoire. La chambre où se passe cette petite scène est dallée de marbre blanc et noir. Elle est plongée

dans une demi-obscurité rendue plus sensible par une porte ouverte qui, donnant sur le *gracht,* laisse voir de l'autre côté (et après que le regard a franchi le couloir, les deux quais et le canal) les maisons qui sont en face, éblouissantes de lumière et resplendissantes de soleil. C'est là un petit artifice employé souvent par le peintre, un petit tour de force auquel il demande certains de ses effets, mais dont il se tire toujours à son honneur.

Tout cela est admirablement peint, avec une grande sûreté et une grande justesse de tons, avec une fermeté d'exécution très-remarquable. La jupe jaune de la fille, s'enlevant sur la jupe rouge de la mère, produit un superbe effet; le jaune de l'armoire et celui de la jupe, loin de se nuire, se font plutôt valoir. C'est une peinture magistrale et fort harmonieuse, quoique l'œil soit un peu ébloui par cette échappée de lumière. Le ton général est un peu poussé au noir; est-ce le résultat des dessous bruns sur lesquels le maître peignait généralement, ou bien est-ce un effet voulu, pour rendre plus saisissante la vive lumière de la porte? Je l'ignore, mais comme l'effet obtenu est admirable, je n'en dois pas demander davantage.

Après avoir parlé de Pieter de Hoogh, qu'il me soit permis de présenter au lecteur deux remarquables et fort agréables tableaux de ce peintre si mystérieux, qu'on nomme Victor, Fictoor ou Victors, et sur l'existence duquel on n'a guère de renseignements bien certains, ni de dates précises, excepté toutefois celles de ses tableaux. M. W. Bürger, dans l'excellent ouvrage qu'il a écrit sur les musées de Hollande, a cherché à démêler la biographie de ce peintre si plein de qualités ; et, après avoir établi qu'il devait y avoir eu trois Victor, il en est arrivé à avouer qu'il ne pouvait tracer pour chacun d'eux une ligne de démarcation bien sérieuse et, en dernier lieu, les a souvent confondus. Le mieux, quand on est en présence de ces obscurités, c'est d'admirer les œuvres, en tant qu'elles soient admirables, et de ne pas trop s'égarer dans cet écheveau de contradictions conduisant forcément à des suppositions qui peuvent être la vérité, mais qui sont loin d'être la certitude.

Or le certain, c'est qu'il y a à *Arti* deux bons tableaux de Victor, car je ne mentionnerai que pour mémoire un portrait assez insignifiant appartenant au Wale Weeshuis, et qui représente un monsieur assez gauche, à figure de cire, vêtu de noir et coiffé d'un chapeau pointu.

J'arrive de suite à ce « Marché aux légumes[1] » de la galerie Six, l'un

1. M. Vosmaer, dans son livre intitulé *Rembrandt Harmensz Van Rijn, sa vie et ses œuvres,* mentionne un autre tableau de Victor traitant le même sujet et à peu

des meilleurs tableaux, dans son genre, que le peintre ait produits. Je dis dans son genre, parce que Victor a abordé plusieurs genres de peinture et qu'à chacun d'eux il a appliqué une manière, ou, pour mieux dire, un style différent. Il est même fort à regretter que les organisateurs de l'exposition n'aient point découvert quelques-unes de ces grandes compositions bibliques, comme les *Fils de Jacob,* du musée de Dresde, le *Joseph,* du musée d'Amsterdam, ou bien encore les tableaux de *David* et de *Moïse,* du musée de Brunswick; il eût été instructif de faire des rapprochements, des comparaisons entre les deux genres, et de bien s'expliquer comment des choses si différentes avaient pu sortir du même pinceau.

Mais l'exposition est assez riche pour ne point s'attarder davantage à des considérations générales et à des regrets stériles. Décrivons donc les deux tableaux dont nous parlions à l'instant.

Le « Marché aux légumes » est une charmante composition, d'une belle couleur, bien claire et bien lumineuse, solidement peinte, quoique faible cependant dans quelques-unes de ses parties.

Sur la droite du tableau, une marchande de fruits et de légumes, allaitant un petit enfant, est entourée de chalands qui marchandent ses fruits et les goûtent. C'est elle qui donne son nom au tableau. Un marchand de volailles, qui occupe le milieu, est en train de crier sa marchandise, pendant qu'au premier plan un petit garçon joue avec un petit chien et qu'au loin, derrière le marchand de volailles, deux jeunes garçons feuillettent et achètent les livres d'un colporteur. Au fond, une grande église sert pour ainsi dire de décor à cette agréable scène.

Le tableau est, paraît-il, daté de 1654; je n'ai pu m'en assurer à cause de la hauteur à laquelle on l'a placé, mais cette date, qui a son importance, a été relevée par W. Bürger et consignée dans le livre que je citais tout à l'heure[1].

L'autre tableau, « la Fête des Rois », contient au moins une vingtaine de personnages, tous de joyeuse humeur et réunis dans une chambre d'auberge où s'achève gaiement un copieux dîner. On boit, on cause, on s'embrasse et on rit. Mais déjà le ménétrier s'est juché sur son escabeau; le voilà qui racle son violon, et un grand beau jeune homme, aux cheveux blonds, invite une gaillarde à danser avec lui; bientôt la danse sera

près dans la même disposition. Ce tableau se trouvait en 1869 au château Moyland, près de Clèves.

1. W. Bürger, en relevant cette date, lui donnait une importance particulière, parce qu'il ajoutait qu'on ne trouvait pas de tableaux signés de Victor après 1654. Depuis, M. Kramm en a trouvé qui portent la date de 1662.

générale et les entrechats succéderont au banquet. C'est un agréable tableau que cette « Fête des Rois », largement peint en pleine pâte, d'une touche solide et hardie, d'un ton chaud et harmonieux, qui rappelle le maître, car Victor fut un des bons élèves de Rembrandt.

Si l'exposition ne renferme qu'un Ostade, qu'un P. de Hoogh et deux Victor, par contre elle a cinq J. Miense Molenaer. Quelques fâcheux diront peut-être que la proportion n'est pas équitable et qu'il vaudrait mieux moins de Molenaer et plus d'Ostade et de P. de Hoogh. Tout en admettant en principe la parfaite exactitude de ce sentiment, je ne pourrai cependant m'empêcher de constater que les cinq tableaux de Molenaer sont fort curieux, fort amusants et surtout très-intéressants, car J. Miense Molenaer étant peu connu dans les musées, on ne peut guère l'étudier que dans les collections particulières, alors qu'Ostade et Pieter de Hoogh occupent dans les galeries publiques une place glorieuse, où on peut toujours aller les admirer et apprendre à les connaître.

Ces cinq tableaux sont de petites dimensions (le plus grand ne compte que 66 c. sur 52 c.) et tous représentent des sujets uniformes « des Fêtes de paysans ». Ce devait être un joyeux compère que ce Molenaer; aussi dit-on qu'il était élève de Steen, mais il est plus probable qu'il fut disciple d'Ostade ou de Brauwer, car il procède bien plus de ces deux derniers maîtres que du premier.

Le n° 159, le premier des cinq tableaux inscrits au catalogue, a pour motif principal une vaste table entourée de paysans buveurs, rieurs, fumeurs et bavards. Un devin de village, aimable loustic au visage moqueur, regarde attentivement la main de l'un d'eux et lui prédit des choses merveilleuses sans doute; autour de lui ses amis écoutent ou fument; tout auprès, un de ces braves, la figure appuyée sur ses coudes et couché sur un tonneau, dort à poings fermés; et dans le fond, au milieu du clair-obscur, près d'une grande cheminée, deux petits hommes bien habilement posés rient et se moquent. Est-ce du dormeur ou des prédictions du devin? C'est ce que j'ignore; mais la scène est bien comprise, harmonieusement groupée et enveloppée dans un beau ton roux bien chaud qui donne une valeur au moindre détail. C'est fait avec beaucoup de facilité, sur des fonds obtenus à l'aide de simples frottis et qui communiquent au clair-obscur une grande transparence.

Les mêmes observations et la même description pourraient s'appliquer, à bien peu de chose près, au n° 160, qui du reste ferait facilement pendant au tableau précédent. Seulement ici le devin est remplacé par un artiste, violoniste aimable, qui charme la société de ses joyeux refrains, et le paysan naïf par un rusé compère qui profite de l'émotion que la

musique du virtuose cause à son aimable voisine, pour essayer de la chiffonner un peu.

Le n° 161, encore une fête de paysans, possède aussi son violoneux; mais cette fois il n'est plus seul à faire de la musique et tout le monde l'accompagne de joyeuses chansons. Fort amusant petit panneau qui malheureusement a un peu souffert; mais quel entrain! quelle gaieté! et comme ces dix petites figures ont été bien prises sur le vif!

Dans le n° 162, le violon est supprimé, mais le concert n'est pas interrompu pour cela, car l'instrument à cordes est remplacé par une paire de pincettes, et c'est une femme qui en joue. Rien de comique comme la pose de son voisin, qui se renverse en arrière pour lancer en l'air la fumée de sa pipe. Ces petites scènes sont très-fines d'observation; la gaieté de Molenaer est si naturelle, qu'elle devient contagieuse et qu'il est quelquefois difficile de ne pas mêler son rire à celui de ses petits personnages.

Enfin, pour terminer cette série des gentils tableaux de Molenaer, je citerai le n° 163, qui représente encore une orgie de paysans. Toujours Bacchus et l'Amour et quelquefois aussi Apollon, sous la forme d'un violon ou d'une paire de pincettes; mais ici la musique n'est représentée que par des voix, si tant est que ce soit là de la musique. Toujours composition charmante, jolie couleur, bonshommes bien campés, habilement faits, et qui plus est, dans ce dernier tableau, des petits grès, des petits pots fort remarquablement traités, mieux que le peintre ne le faisait habituellement. Ce dernier numéro a un peu souffert, mais c'est néanmoins un fort intéressant spécimen du talent de Molenaer.

Richard Brakenburg est un peintre de la même famille que le précédent; comme lui il procède gaiement des Ostade, dont il fut l'élève. Nous n'en voulons pour preuve que le titre joyeux de l'unique tableau que l'exposition possède de lui : « Paysans chantant dans un cabaret ». C'est un bon tableau qui, par sa chaude couleur et la finesse de son exécution, prouve un peintre habile; mais il est confus, un peu embrouillé, et malgré cela cependant, intéressant et curieux, car il surpasse en qualité ce qu'on connaît généralement de Brakenburg.

Un peintre de *paysanneries* bien charmant, lui aussi, quoique moins gai et moins folâtre, c'est Quyrin Brekelenkamp. Mais avec lui ce ne sont plus seulement les joyeuses parties, les folles journées; c'est la vie habituelle, la vie de tous les jours à laquelle il nous initie, existence paisible, remplie par le travail et les occupations du ménage. Son « Intérieur de maison » nous montre une chambre à vaste cheminée; une table est servie, et, près de cette table, une femme en corsage rouge semble con-

templer un petit garçon qui souffle de grand cœur une soupe trop chaude. Deux bons vieillards, plongés dans l'ombre, sont installés sous le manteau de la cheminée, en train de réchauffer leurs vieux membres. Cette petite scène, fort bien composée et distribuée, est à la fois chaude de ton et harmonieuse de couleur. Le petit garçon, qui reçoit la lumière en plein, forme le centre lumineux du tableau, dont les tonalités vont ensuite en décroissant d'intensité, formant, si je puis m'exprimer ainsi, une gamme de clair-obscur à la fois forte et douce. La peinture est légère, transparente, enveloppée dans une belle lumière dorée, quoique les tons soient francs et excessivement justes. C'est une œuvre excellente et qui rappelle Metzu pour la qualité de la peinture, et N. Maas pour certains rouges et aussi pour la façon d'entendre certaines parties du clair-obscur.

Le catalogue mentionne deux tableaux de Brekelenkamp ; mais M. Six, qui avait primitivement envoyé une autre composition de ce même peintre, l'a fait reprendre, paraît-il, pour ne pas faire double emploi. Je le regrette, car Brekelenkamp est un peintre fort peu connu, et qui cependant mérite à tous égards d'être beaucoup étudié.

Il y a encore, tout près de là, un tableau bien joyeux, bien fin, bien amusant et bien habilement fait, qui représente, au choix du public, soit « un Tripot » un mauvais lieu quelconque, soit « l'Enfant prodigue ». Je penche pour la première dénomination, car, même avec une extrême bonne volonté, il m'est impossible de voir un personnage biblique dans cet énorme et joyeux compagnon, en bottes molles et en chapeau à plumes, causant d'une façon fort décolletée avec une grosse dame en costume d'il y a cent cinquante ans. Cet agréable tableau est signé de M. Stoop. Quel est ce Stoop? Est-ce celui qui, plus connu comme graveur que comme peintre, naquit à Dordrecht en 1610 et mourut soixante-seize ans plus-tard? Est-ce le peintre qui, ayant séjourné longtemps en Portugal, fut attaché à la cour, et, en qualité de peintre ordinaire, accompagna l'Infante dans le voyage qu'elle fit à Londres? Si c'est lui, j'en fais mon compliment à l'Infante ; elle avait pour peintre ordinaire un fameux gaillard et qui entendait les choses d'une façon fort édifiante. Mais comme j'ai à juger ici la peinture et non l'homme, le talent et non les mœurs, je dirai bien vite que ce petit tableau montre une grande habileté, un grand savoir, et que la façon adroite dont il est composé, aussi bien que sa jolie couleur, font regretter que ce Stoop ne soit pas plus connu.

De Stoop à Metzu la distance est grande ; et pourtant je vais la franchir d'un trait pour m'occuper d'un charmant petit tableau, « la Femme au hareng », que M. Six de S'Graveland a bien voulu envoyer à l'exposition, et qui, malheureusement, est la seule production qu'elle ren-

ferme de ce maître si délicat. Le catalogue mentionne bien au n° 146 « une Femme assise avec un enfant » attribuée également à Metzu, mais je ne ferai pas aux auteurs du catalogue l'injure de prendre au sérieux une attribution aussi fantaisiste.

Si Metzu est, dans cette « Femme au hareng », sorti de ses sujets ordinaires, s'il n'est plus le peintre des élégances et des sujets galants, il n'en est pas moins un excellent artiste plein de vie, de finesse, de vigueur et de talent.

Sa femme est vue de trois quarts de dos ; elle est vêtue d'un corsage rouge avec des manches blanches. Ses cheveux sont serrés dans une cornette étroite ; de l'un de ses bras nus, le gauche, elle tient un baquet, pendant que de la main droite elle présente à une vieille femme, avare et méfiante, le hareng qui donne son nom au tableau. La vieille est plongée dans l'ombre ; la jeune femme au contraire est fortement éclairée, et son bras ainsi que son corsage se modèlent en saillie d'une remarquable façon. Peinture soignée, délicate et large tout à la fois, magnifique de solidité et de couleur ; ce charmant tableau est un petit chef-d'œuvre.

Il n'est guère possible de parler de Metzu sans penser à Terburg, cet autre peintre des élégances et des aristocratiques passe-temps de la vie hollandaise. Mais, hélas ! Terburg nous fait complétement défaut et nous n'avons, pour nous consoler de son absence, qu'un tableau de Verkolje, mais tellement en dehors de la moyenne des œuvres de ce peintre, si soigné, si réussi, peint avec tant de délicatesse et de talent, si heureux de composition et de couleur, qu'il est impossible de rien voir de plus surprenant. Ce tableau confirme singulièrement ce que j'ai dit plus haut. Effacez la signature, et ensuite faites attribuer le tableau. Ce ne sont pas les noms qui manqueront, mais tenez pour certain que celui de Verkolje ne sera pas prononcé. Or est-il croyable qu'un peintre qui se montre si parfait n'ait produit qu'un tableau de cette qualité ? Il est bien plutôt présumable que d'adroits spéculateurs auront fait disparaître les signatures et attribué les œuvres de ce maître à des peintres plus connus, n'hésitant pas à détruire le nom et la gloire d'un homme, pour donner à leurs tableaux une valeur vénale un peu plus élevée. Quant aux paysagistes, j'aurai occasion de reparler de ces maîtres inconnus et de leurs tableaux disparus ; revenons pour le moment à Verkolje.

Sa jolie composition est intitulée « Le Messager » (de Bode). Un beau seigneur en costume du XVII^e siècle, avec le chapeau à plumes, et une jolie dame, vêtue de satin blanc, sont assis à une table couverte d'un tapis persan, la dame tournant le dos au public ; un écuyer arrive porteur d'un message. Il a une veste bleue garnie de broderies d'argent,

une trompette sur le dos; ses grandes bottes sont encore toutes poudreuses de la route. C'est probablement l'envoyé d'un puissant personnage, car le seigneur se lève avec un certain empressement pour recevoir la lettre, et la dame se retourne à demi pour considérer avec soin ce nouvel arrivant. Un grand chien danois, qui sans doute dormait sous la table, sort en soulevant le tapis et vient, lui aussi, reconnaître l'étranger. Cette petite scène est charmante, merveilleusement traitée, harmonieuse de ton et délicate au possible. Elle serait parfaite, sans un défaut de construction dans la personne du messager dont on ne s'explique pas très-bien la pose. Sur quelle jambe porte son corps? Voilà ce qu'avec la la meilleure volonté du monde il me serait impossible de dire.

Quoi qu'il en soit, ce petit tableau est une des perles de la galerie de madame la douairière Van Loon, qui possède tant de jolies choses et tant de précieux tableaux.

Il y a encore sous le n° 239, « Joueur de violon dans une niche » (*in nis*), un autre petit tableau de Verkolje ; mais ce n'est plus ni la même finesse, ni la même délicatesse de touche, ni la même harmonie de couleur, et quand on a l'esprit encore plein du merveilleux « Messager », on se demande si ces deux productions si différentes ont pu sortir du même pinceau. Le premier est un Verkolje extraordinaire, comme on en voit peu, je dirai plus, comme on n'en rencontre pas; l'autre est le Verkolje que l'on trouve dans les bonnes galeries, une peinture honnête, consciencieuse, d'une touche facile, mais tout cela constituant de l'art de second ordre.

Tout auprès de ce dernier tableau se trouve une composition fort agréable de Sorgh, portant le n° 214, et désignée sous le nom de « Tableau de famille dans une cuisine », ou plutôt représentant une famille dans sa cuisine.

Sorgh est un peintre qui a de grandes qualités, un soin excessif, une exactitude méticuleuse; on peut être certain que ses peintures sont une reproduction fidèle, pour ainsi dire mathématique, de ce qu'il a vu. Mais il manque de grâce; ses petites scènes ne sont pas toujours fort bien disposées; ses personnages sont roides, et sa peinture est un peu grise. Tous ces reproches, on peut les adresser à sa « Cuisine » aussi bien, du reste, qu'à son autre tableau, « le Marché aux légumes », dont je parlerai tout à l'heure. Mais, malgré ses défauts, il est agréable à voir, intéressant à regarder, parce qu'on sent en lui une certaine naïveté consciencieuse qui attire et retient.

Le tableau qui nous occupe en ce moment est une petite collection de portraits : toute une famille, père, mère, enfants, tout le monde s'est

fait peindre dans la cuisine. Étrange fantaisie, mais qui fait pardonner au tableau de représenter bien plus une série de personnages juxtaposés qu'une de ces charmantes petites scènes, agréablement composées, auxquelles nous avons été habitués par Ostade, Steen, Molenaer et les autres.

Les petites figures semblent tout étonnées ; on les dirait surprises de se trouver là, réunies dans un semblable lieu et dans un pareil moment : on sent qu'il n'y a aucun lien entre elles, qu'elles ne participent pas à une action commune et qu'elles ont dû poser chacune séparément. Ce sentiment de la pose se retrouve chez toutes, depuis le papa qui rentre en tenant à la main un poisson dont il vient de faire l'emplette, depuis la maman qui épluche les légumes, jusqu'au fils, qui suspend un air de violoncelle pour regarder son père, et à la bonne qui, dans le fond, pompe de l'eau, en ayant bien soin de tourner la tête pour qu'on puisse voir sa joyeuse figure. Si les personnages sont un peu guindés, roides, posés, par contre les *nature morte* sont admirablement traitées. La cuisine est bien éclairée, tous les détails, instruments culinaires, meubles et légumes sont merveilleusement soignés et pleins de vérité. Il n'est pas jusqu'au grand tableau qui se trouve au-dessus de la cheminée, où l'on ne reconnaisse fort bien la touche de Van Goyen, à moins, comme le faisait remarquer un amateur, que ce ne soit celle de *Coelebier*.

L'autre tableau : « le Marché aux légumes d'Anvers », est moins important. Toutefois je le soupçonne encore d'être plutôt un portrait qu'une scène composée par le peintre ; et la jeune mère, qui conduit sa petite fille au marché pour en faire plus tard une bonne ménagère, me semble avoir posé tout comme les gens de la cuisine.

Si la couleur de Sorgh est grise, si ses personnages sont roides et guindés, on n'en peut dire autant des compositions de Cornelis Troost ; mais, en revanche, le *Hogarth hollandais* n'a pas la finesse de touche, l'exécution serrée et consciencieuse que je remarquais dans les deux charmants tableaux de tout à l'heure. Sa facture, au contraire, est lâchée, et on y peut noter plus d'une négligence ; sa couleur riche, trop riche souvent, est heurtée et semble plaquée plutôt qu'étendue.

L'exposition a deux « Corps de garde » de lui, qui sont fort amusants, mais qui malheureusement se ressemblent beaucoup et reproduisent à peu près les mêmes détails, ce qui nuit à la bonne opinion que la gentille tournure de ses tableaux peut donner de l'imagination du peintre. Ainsi ce bon gros sous-officier qui enseigne la géographie à un jeune enfant en lui désignant, avec le tuyau de sa pipe, quelques points sur la carte, et ce jeune homme qui, le coude appuyé contre la fenêtre,

lit un papier dont le reflet éclaire sa figure, sont répétés dans les deux tableaux ; et encore la figure du jeune homme au papier est-elle singulièrement inspirée par l'eau-forte de Rembrandt représentant le bourgmestre Six dans la même attitude. Il n'y a entre eux que la différence qui existe entre un chef-d'œuvre et un gentil tableau.

Avant de terminer cette partie de mon travail, il me faut passer en revue les Esaïas Van de Velde, les Dirk Hals, et tous les petits peintres des fêtes galantes. Leurs tableaux, à proprement parler, ne sont pas toujours des tableaux d'intérieur, mais les figures y tiennent une place assez considérable pour que la nature ne doive y être considérée que comme un accessoire, et, par là, ils appartiennent au genre dont nous nous occupons.

M. C. Vosmaer, de La Haye, a envoyé à l'exposition un petit tableau de E. Van de Velde représentant une « Société dans un jardin », et catalogué sous le n° 234.

C'est un gentil tableau, curieux, intéressant, et bien dans ce qu'on donnaît de la manière d'Esaïas. Il n'est pas jusqu'aux feuillages lourds, empâtés et poussés au noir qui ne rappellent ses eaux-fortes. Le principal attrait de ce petit panneau, outre qu'il est fort curieux, réside dans l'ordonnance de la scène, dans la disposition des figures, la variété des attitudes et aussi dans les costumes qui, reproduits avec une exactitude et un soin méticuleux, donnent à cette petite composition une grande valeur comme renseignement. Mais quelle idée bizarre le peintre avait-il de l'anatomie, et comment ses petits personnages sont-ils construits? Il est vraiment fâcheux que des fautes aussi graves que celles qui sont commises là viennent gâter le plaisir qu'on aurait à étudier la peinture du plus ancien des Van de Velde.

Ce sont, au reste, les mêmes reproches qu'on peut adresser à ce grand tableau de Dirk Hals, qui représente « une Noce avec beaucoup de figures » (je copie le catalogue); et c'est malheureux, car il y a là aussi de solides et sérieuses qualités. La scène se passe dans une grande salle soutenue par des colonnes et éclairée par une douzaine de fenêtres; au fond, une de ces grandes et monumentales cheminées du vieux temps ; au milieu, une table dressée qu'entourent quelques gentils personnages servis par une espèce de géant tout vêtu de noir; tout autour, une trentaine de petites figures, joueurs, musiciens et causeurs aimables; voilà certes les éléments d'un tableau charmant, et il le serait, car plusieurs de ces petites physionomies sont délicieuses, et quelques-uns des personnages sont bien campés, bien drapés, magnifiques de pose et d'allure; mais, hélas! à côté de tout cela on voit, malgré soi, des

jambes impossibles, des bras mal emmanchés, des corps mal construits : fautes cruelles qui détruisent une bonne partie du plaisir.

L'autre tableau de Dirk Hals (n° 82) appartient à M. D. Franken et représente *les Cinq Sens*. La scène se passe en plein air ; on est dans un jardin, et une douzaine de petites figures chantant, lorgnant, touchant, sentant, mangeant, sont chargées de nous personnifier l'ouïe, la vue, le toucher, l'odorat et le goût. C'est une gentille composition, mais roide et empesée ; agréable cependant et d'une jolie couleur. Malgré la magnifique signature qui s'étale dans le coin à gauche, j'ai entendu des amateurs mettre en doute l'authenticité de ce petit tableau. Cela me surprend, car il est bien dans les données de Dirk Hals. Au reste, ce sujet lui était familier, et il existe de lui une série d'eaux-fortes qui représentent tous les petits groupes de ce tableau, mais isolés, et personnifiant séparément chacun des cinq sens. De plus, en 1634, un tableau représentant le même sujet fut cédé par lui, pour la somme de 104 florins, à une loterie de Haarlem. Est-ce le même tableau que nous revoyons aujourd'hui? C'est possible, mais il serait difficile de l'affirmer, car Dirk Hals a dû traiter souvent le même sujet.

M. D. Franken a encore envoyé un petit tableau de Van Beest (n° 14), « Marché aux légumes », poussé au rouge, avec des petits personnages à carnation violacée, amusante composition, toutefois moins bonne, comme peinture et comme couleur, que le petit tableau voisin (n° 319), *Marché aux porcs*, qui, malgré qu'il soit rangé parmi les inconnus, pourrait bien être également de ce même Van Beest.

Au-dessous de ces deux tableaux se trouve une intéressante composition de Herman Bernetsz van Bijler représentant « les Noces de A. Ploos van Amstel avec Agnès van Bijler, en 1616 ». Ce tableau, qui n'est pas sorti de la famille du peintre, puisqu'il est encore entre les mains du chevalier J. Ploos van Amstel, est fort intéressant à tous égards. D'abord, il nous fait connaître un peintre dont le nom est presque ignoré, dont les œuvres sont excessivement rares, et qui, pourtant, ne manque ni de talent, ni de qualités sérieuses ; et puis il nous initie à ces petites fêtes de famille du commencement du XVII^e siècle qui ont pour nous un attrait si grand, une saveur si particulière que, grâce à elle, la valeur de la composition se trouve presque doublée.

Il est facile de voir que ce petit tableau n'est qu'une réunion de portraits ; et cette nécessité, pour chacun des amis de la maison, de poser isolément, leur a donné un air empesé, guindé, roide, d'autant plus sensible que le peintre, pour représenter la compagnie, a choisi le moment où, le repas fini, on se livre au plaisir de la sarabande.

Pour en finir avec les peintres de fêtes galantes, je mentionnerai un petit Palamedesz qui a dû beaucoup souffrir, car les carnations de ses personnages sont arrivées à une décoloration presque complète. La scène représente « une Compagnie faisant de la musique ». Quelques parties, notamment les étoffes, décèlent une grande habileté de main ; mais ces petites têtes blafardes gâtent tout le plaisir, sans compter qu'un fond gris uni, sur lequel se détachent les personnages, vient encore ajouter à la froideur de la scène.

Enfin, pour terminer cette série des peintres d'intérieur si remarquables à tous égards, qu'il nous soit permis d'entretenir le lecteur d'un tout petit chef-d'œuvre qui se cache dans un coin, sous le voile de l'anonyme. Il s'agit du n° 327 « Patrie d'huîtres », (*Oesterpartij*), comme dit le catalogue, ou, pour parler français, « Partie où l'on mange des huîtres, » partie qui, du reste, ne se compose que d'une dame aimable et rieuse, coiffée d'une fanchon, tenant d'une main un verre vide et de l'autre une huître qu'elle va gober, et d'un mari empressé qui se penche vers elle pour remplir son verre. Il y a quelque chose de touchant dans cet aimable groupe : c'est l'affection et la tendresse que le peintre y a répandues. Il est impossible de trouver ce sentiment plus doucement développé, plus tendrement exprimé, même dans une grande toile, et, quoiqu'ils ne soient plus d'une extrême jeunesse, on sent que ces époux sont liés par le charme le plus puissant qui soit au monde, par l'amour qui a survécu aux années.

Aussi, malgré moi, en regardant ces charmants visages, les vers de Malherbe me revenaient à l'esprit :

> Ce n'est pas d'aujourd'hui que je suis ta conquête ;
> Huit lustres ont suivi le jour que tu me pris,
> Et j'ai fidèlement aimé ta belle tête,
> Sous les cheveux châtains et sous les cheveux gris.

Et je me demandais où le peintre avait pu prendre, si ce n'est dans son cœur, tant de douce affection, pour la répandre sur sa toile.

C'est, du reste, comme faire, un très-grand tableau que cette petite merveille, largement traité, dans une belle couleur, plein de vérité dans la pose et d'expression dans les physionomies. Jolie composition, pâte solide, touche large et correcte, tout est réuni dans cette petite toile. Il semble que celui qui l'a peinte était capable de produire de grands tableaux et même qu'il avait coutume d'en faire. Aussi a-t-on pensé longtemps que ce petit chef-d'œuvre était du grand Van der Helst, et qu'il représentait le peintre lui-même en compagnie de sa femme. Il paraît

toutefois que M. Six, à la galerie duquel il appartient, a changé d'opinion à ce sujet, puisqu'il lui retire le nom sous lequel on aimait à l'admirer. — Mais ce qu'on n'a pu retirer à ce délicieux tableau, ce sont ses excellentes qualités et ses mérites rares. Si M. Six a voulu donner une leçon à certains amateurs trop prodigues d'attributions mensongères, je doute qu'il y ait réussi, car il n'y paraît pas, même à l'exposition d'*Arti*. Si, au contraire, il a voulu obéir à certains scrupules et refuser un nom à une œuvre de grand mérite, mais dont la généalogie n'était pas certaine, on ne peut que l'en féliciter ; car il se montre en cela grand et noble amateur et prouve qu'il pense, avec nous, que les tableaux n'ont de valeur que par la façon dont ils sont peints et composés, et nullement par le nom dont il plaît au propriétaire de les affubler.

Quoi qu'il en soit, ce petit tableau est excellent ; et si, comme je le pense, il est de Van der Helst et le représente avec sa femme, il a encore un autre prix aux yeux des amateurs : celui de leur faire connaître les traits d'un ami qui, grâce à ses chefs-d'œuvre, leur a fait passer des heures bien agréables.

HENRY HAVARD.

(*La suite prochainement.*)

# LA CARICATURE ET L'IMAGERIE

## EN EUROPE

## PENDANT LA GUERRE DE 1870-1871 [1]

---

### ANGLETERRE. — BELGIQUE. — ESPAGNE.

L'Angleterre dès le début a peur de la victoire française. Ce qu'elle suit le plus attentivement, ce sont les mouvements de la France. La preuve de cette préoccupation éclate dans ses journaux illustrés qui dessinent nos troupes, nos camps, nos faits, ceux de l'empereur, bien plus souvent qu'ils ne donnent d'images sur les Allemands. On croit à notre supériorité, les *Illustrated London News* s'empressent de montrer les premiers prisonniers allemands amenés à Metz.

Après Sarrebrück, il y a au contraire un revirement dans l'esprit de nos voisins. Est-ce une simple intuition? Est-ce par suite des renseignements qu'ils reçoivent du continent? Toujours est-il qu'ils deviennent subitement prophétiques.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 2e période, p. 155 et 322.

*Beware ! Prends garde !* Tel est le titre d'une gravure que publie le *Punch* du 30 juillet. L'horizon obscurci est tout hérissé de baïonnettes dont les pointes se dressent sur les moindres replis du terrain. Napoléon III enveloppé dans son manteau chevauche avec son fils par-devant ce sombre fond. L'ombre de Napoléon Ier leur barre soudain la route et cherche à les arrêter par son redoutable *Beware !*

Toute la série anglaise s'encadre entre ce dessin et le suivant publié en août 1871 dans le *Tomahawk*, autre journal de caricatures, qui colorie en partie ses planches ; celui-ci montre le démembrement de la France en guise de célébration de la fête du 15.

Il est vrai que plus tard l'attitude de la France républicaine frappera beaucoup les Anglais et les ramènera à douter de l'issue de la lutte.

*Qui gagnera ?* s'écrieront-ils au bas d'une image à large caractère représentant d'un côté la France coiffée du bonnet phrygien, entourée de ses soldats et de ses hommes du peuple armés, et en face d'elle Guillaume, Bismarck et Moltké à cheval, appelant à eux leurs innombrables troupes.

Les sympathies de l'Angleterre hésiteront un peu jusqu'à ce qu'un événement inattendu, venant la frapper elle-même, les décide.

D'ailleurs, l'accent franchement comique, joyeusement ironique, disparaîtra bien vite, ou du moins n'apparaîtra pas le plus souvent dans la caricature d'outre-Manche. L'image sera d'une dramatique énergie ou d'une grande finesse, mais les sombres aspects de la guerre, les inquiétudes de l'avenir, l'élément tragique enfin l'emportera.

Cependant les artistes anglais, moins directement émus et troublés que ceux des deux nations aux prises, travailleront plus soigneusement. La supériorité de leurs dessins satiriques est très-grande.

Les trois principaux journaux à caricatures, *Punch* (Polichinelle), *Judy* (femme de *Punch*) et *Fun* (*la charge*), rivalisent par leurs compositions parfois *très-belles* et le plus souvent d'une exécution pleine d'allure et de force. Telles de leurs images expriment nos malheurs d'une façon autrement poignante et pathétique que toutes celles qu'on a faites chez nous. Ils semblent à de certains moments ressentir nos maux plus vivement que nous.

Tout à fait au commencement, ils paraissent disposés à s'amuser. L'Angleterre a bien quelque crainte que la Belgique et la Hollande ne tentent les combattants, mais elle les protégera, fière de sa force et du respect que lui témoignent les lutteurs. Le peuple anglais s'exagérerait même volontiers le respect qu'il inspire à la France et à l'Allemagne. Il

lui est agréable, par exemple, de voir *Punch* lui montrer John Bull se faisant démentir par Guillaume et Napoléon III l'existence du fameux traité secret relatif à la Belgique.

Ailleurs, le dogue anglais dort d'un œil; entre ses pattes repose le petit roquet belge. Plus loin, se battent les deux fauves de la France et de l'Allemagne. (*Fun.* — Voir le bois placé à la fin de l'article.)

L'esprit de l'Angleterre balance entre la crainte et la confiance orgueilleuse. John Bull se plaignant d'être réveillé par une bataille de chats (*Punch*) fera pendant aux *Enfants dans la forêt,* où l'on peut contempler la petite Belgique et la petite Hollande tout épouvantées du combat entre Guillaume et l'empereur accoutrés en brigands de pantomime (*Punch*).

Néanmoins la gaieté a présidé aux premières images. Des batailles grotesques en dessins au trait s'étalent sur les pages des journaux satiriques, en même temps que les mésaventures des correspondants anglais envoyés sur le théâtre de la guerre et pris pour des espions. Toutes les idées préparatoires sont venues faire cercle autour des événements qu'on attend. Napoléon a lâché les chiens de la guerre, selon ce que dit Shakspeare de César, Napoléon a lâché la *Marseillaise* et ses bandes farouches; alors les idées se condensent en une seule, celle du duel. Les deux adversaires, habit bas, sont en présence. Puis les premiers coups sont portés.

Le *Tomahawk,* qui est disposé à la tendance sinistre, montre le ciel ensanglanté de Wissembourg en recopiant une gravure de l'*Illustration,* de Paris, dont il surcharge l'aspect dramatique.

Quant au *Punch,* il n'a que le désenchantement des mitrailleuses. Elles ne seront plus bonnes désormais que pour la chasse aux oiseaux en Écosse.

Bientôt le mois de septembre et ses malheurs inclinent un peu l'Angleterre de notre côté.

*Judy* adopte dès ce moment un type de Guillaume-singe et lui fait commencer ses dévastations. Reprenant une composition de Goya, relative à Napoléon I^er^, ses dessinateurs lancent l'aigle de proie à deux têtes sur le peuple français.

D'autres s'intéressent à l'impératrice et la montrent écoutant anxieuse à la porte, si elle entend les pas de son mari et de son fils.

Tous représentent Napoléon III se noyant. Mais ce qui réjouit réellement alors la protestante Angleterre, c'est le pape abattu et tombé à terre entre deux selles.

Le duel est terminé; Napoléon, blessé, laisse tomber son épée. Cette

image du *Punch* est devenue très-populaire en Allemagne, où la photographie l'a reproduite.

Un moment les Anglais craignent pour Paris, qu'ils croient désarmé. Sous leur crayon, l'Europe intercède. *Ne frappez pas*, dit-elle à Guillaume en lui montrant l'attitude affaissée de la grande ville. La sage Minerve intervient aussi et conseille à Guillaume de faire la paix.

Mais l'énergique attitude de la République a surpris profondément l'Angleterre. Et, on peut le dire à l'honneur de nos voisins, c'est un sentiment d'admiration franche et désintéressée qu'ils ressentent à cette époque. Ils célèbrent Paris armé, debout près de son canon, Paris réhabilité, foulant aux pieds ses frivolités. L'Angleterre s'enorgueillit aussi de son rôle neutre et humanitaire, des secours qu'elle envoie aux blessés des deux nations.

L'émigration française à Londres était alors assez considérable, et l'on disait que les Anglais ne recevaient pas avec une grande sympathie leurs nouveaux hôtes. Pourtant on ne trouve pas trace de ce prétendu mauvais accueil. La caricature a respecté les fugitifs. Une seule image un peu ironique apparaît dans un journal illustré non satirique, *the Illustrated London News*, et se borne à montrer les perplexités d'un policeman assailli par des Français de toute condition, aux questions desquels il ne comprend pas un traître mot.

Néanmoins, l'Angleterre affecte de mettre sa neutralité en saillie. Au mois d'octobre, elle se complaît de nouveau à montrer qu'elle n'a pas de préférences et aide à la fois l'Allemagne et la France, quoique chacune de celles-ci veuille être *seule* aidée. C'est à cette époque que le *Punch* publie la saisissante composition intitulée : *Qui gagnera?* citée tout à l'heure. Ces trois cavaliers casqués, arrêtés sur leurs chevaux qui se cabrent devant la République et sa bande, ont un grand mouvement en brandissant leurs épées et en se penchant pour appeler à eux les longues files de leurs armées qu'on voit se perdre dans le lointain.

Le succès de Metz semble un moment entraîner les Anglais. Leurs yeux restent éblouis par l'éclair heureux du glaive allemand. Pour eux, la France est désormais la *moderne Andromède*, liée au rocher de la guerre et prête à être dévorée par la gueule du canon Krupp figurant le monstre marin de la mythologie. Persée est remplacé par les nations européennes qui se bornent à regarder curieusement le spectacle.

*Punch* fait tomber Napoléon III au milieu de ses maréchaux, qui s'efforcent vainement de l'étayer et de le soutenir. Il représente l'Allemagne terrassant la Gaule. Le *Fun* dessine Bismarck en cuisinier qui laisse cuire Paris dans son jus.

La fin du pouvoir temporel du pape continue en même temps à égayer l'Angleterre. Ses caricatures montrent Pie IX rendant son épée à Victor-Emmanuel, mais gardant les clefs du paradis.

L'OUVERTURE D'UNE QUESTION.

(*Fun.*)

Les artistes satiriques anglais affectionnent les fantômes et leur attribuent fréquemment un rôle dans leurs compositions. C'est ainsi que *Punch* publie une image où par derrière Guillaume, qui, assis dans le palais de Versailles, étudie le plan de Paris, les ombres de Napoléon Ier et de Louis XIV se parlent. « Est-ce là la fin de *toutes les gloires?* »

demande le grand roi, faisant allusion à la dédicace du musée.

C'est à cette époque encore, et seulement, qu'on trouve mention des princes d'Orléans, et mention peu sympathique, du moins de la part du *Fun*. Ce journal montre un soldat prussien sans armes, fumant sa pipe, et que des francs-tireurs vont tuer par derrière. Au bas il met pour légende : « Joinville n'appelle pas cela assassiner. » Plus loin il fait dire à nos soldats en déroute : « Ah! si d'Aumale avait été là! » Le *Fun*, il est vrai, paraît être impérialiste, car il a soin de faire ressortir la conduite de l'Angleterre offrant un asile à l'impératrice et à son fils, et il inscrit par contraste sous ce dessin le mot de Napoléon Ier : « Perfide Albion. »

Dans cette période d'octobre, les Anglais raillent aussi la *grande nation*, ses illusions, ses espérances que nos journaux traduisaient si vite en victoires et en nouvelles avantageuses et inexactes.

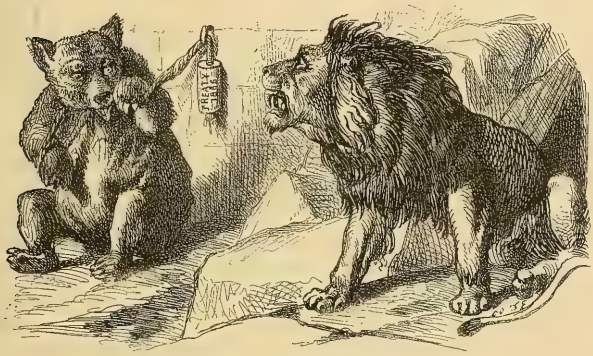
Mais patience, le moment va venir où l'impartiale Albion, touchée directement par les événements, se prendra d'une belle pitié pour la Gaule.

C'est un beau dessin que celui du *Fun*, où l'on voit Guillaume, Bismarck et Moltké déposer leurs bagages militaires et frapper à la porte de Paris. Il a quelque chose de poignant dans sa grande allure tranquille. Albion ne croit certes pas que Paris puisse longtemps refuser d'ouvrir. C'est un dessin bien railleur que celui de l'*Armistice*, où l'on voit la France en *cocotte* écouter avec dépit et coquetterie en même temps les remontrances et les raisonnements presque aimables de Bismarck. C'est le moment des illusions de l'Angleterre, car elle aura eu les siennes, et très-grandes, et toutes fondées sur son orgueil, aussi bien que nous. Ses satiristes retracent avec complaisance l'image minervienne au grand casque qui symbolise leur nation, offrant son intervention à Bismarck et Moltké. Ils croient déjà voir Guillaume arrêté par l'ombre des puissances en tête desquelles s'avance Albion-Minerve. Il en sera de même d'une autre illusion, quand, la guerre terminée, il leur semblera agréable de montrer John Bull se constituant le *Valentin* de l'Europe et la rassurant sur les événements futurs. On sait le rôle que joue la Saint-Valentin en Angleterre; c'est un jour de galante amabilité où les fiancés, les amoureux, s'écrivent de douces lettres, s'envoient des présents et des déclarations.

Mais enfin voilà qu'a surgi la question d'Orient et que la Russie jette aux vieux papiers le traité de Paris. Alors l'orgueil anglais est aux prises avec l'inquiétude. Assurément l'esprit national trouvera moyen, outre-Manche, de transformer en victoire, ou à peu près, la rupture du traité

de Paris. Il se fera au moins gloire de ce que la Russie ne va pas plus loin, et il l'attribuera à ce qu'elle redoute l'Angleterre.

Par conséquent, sous le crayon caricatural, Bismarck s'empressera de museler l'ours russe, de peur du bouledogue qui montre les dents ; le lion anglais rugira dès que le sournois, mais timide Bruin mettra la patte sur le traité de Paris ; en vain le brigand russe s'embusquera-t-il pour abattre le bon Turc qui tourne le dos, tout occupé de regarder la guerre, le policeman John Bull veille au coin du mur ; ou bien ce sera John Bull




NE LE DÉFAIS PAS ENCORE.

(*Punch.*)

jouant au mort, au whist, avec Bismarck et Alexandre : « Voilà déjà deux renonces que vous faites, leur dit-il, vous perdrez à force de *tricks!* » Ce mot veut dire à la fois levée et tricherie au jeu. En décembre, John Bull proposera à l'ours de lui envoyer des obus en guise de plum-puddings de Noël, il en offrira fièrement tout autant aux États-Unis et à l'Allemagne, car à la fin et à mesure que la France s'affaiblit et penche vers sa chute, l'Angleterre est obsédée, hantée par la pensée d'une coalition entre la Russie, l'Amérique et l'Allemagne ! Et alors elle sera seule, elle n'aura pas d'allié.

Voilà pourquoi elle s'apitoie généreusement maintenant sur la France, pourquoi elle épouse sa cause dans le fond du cœur. Et même, à l'en croire, Albion aura battu les Allemands, et bien aisément : le mariage du marquis de Lorne avec la princesse royale Louise est *une réelle défaite allemande*. Ainsi l'intitule le *Punch*, pendant que le jeune marquis écos-

sais, appuyé sur sa claymore, regarde d'un air de défi les prétendants allemands déconcertés.

A présent, les Anglais admireront le pieux et puritain Trochu, et s'ils reprochent à Gambetta de mettre à la porte la vérité venue pour parler à la République, c'est par sympathie pour la France qu'ils ne voudraient pas voir s'abuser.

La France ne leur apparaît plus seulement républicaine, mais nationale et historique. Ils adoptent deux types pour la représenter, celui qui porte la tunique antique et le bonnet phrygien et celui qui porte l'armure et la jupe de Jeanne d'Arc. Une fois, même, elle figure dans le *Punch* sous les traits d'un preux à la cuirasse fleurdelisée. Le *Punch* donne en revanche à Guillaume les armes et le casque ailé d'Arminius, tandis que *Judy* continue de plus belle à le métamorphoser en singe ainsi que Bismarck.

La nourriture du siége touche beaucoup ces grands mangeurs; leurs illustrations reviennent volontiers sur ce point. Les ballons excitent vivement aussi l'intérêt anglais. « Par ballon monté », « par ballon-poste », sont des rubriques fréquentes en tête des articles de journaux ou au bas des dessins.

Il est curieux, du reste, de suivre rapidement le mouvement des journaux illustrés de Londres. Au début, les scènes de la guerre s'y entremêlent avec quelques faits de la vie anglaise : le jeu de croquet, les expositions d'animaux, de tableaux, les courses, diverses cérémonies ou fêtes. Puis peu à peu l'invasion étrangère augmente, les journaux ne sont plus remplis que par les images de la grande lutte, jusqu'à ce que Noël arrive. Alors il y a un repos pour l'illustration et la caricature d'outre-Manche. Les préparatifs des grandes pantomimes et les solennités du plum-pudding refoulent sur toute la ligne les événements du dehors qui s'encadrent, bon gré, mal gré, dans les réjouissances du Christmas-day. La caricature transforme Prussiens et Français en diables de pantomime, et Paris devient un indigeste ou immangeable plum-pudding pour Guillaume. A ce moment, d'ailleurs, les Anglais espèrent que l'hiver sera un important auxiliaire pour nous. Le *Penny illustrated Paper* déchaîne les loups du vieillard barbu qui symbolise cette saison. De son côté, le *Punch* costume la mort en *feld-maréchal hiver*, menaçant les Allemands. Cette composition est, du reste, imitée d'une des planches de Rethel sur la révolution de 1848-1849.

Les journaux illustrés non satiriques ont parfois de singulières et ingénieuses idées. Le *Graphic*, si estimé des artistes, a publié entre autres un dessin représentant un amas d'affiches à Versailles. On y aperçoit, se

recouvrant en partie mutuellement des affiches de l'empire, des affiches de la République, des proclamations françaises et allemandes, le *Moniteur prussien,* des annonces de marchands juifs allemands, etc., pêle-mêle étrange et significatif, palimpseste cruel à déchiffrer.

Dans les *Illustrated London News,* une grande partie des illustrations viennent de France et sont d'un peintre de beaucoup de talent, M. Guillaume Régamey. D'un autre côté, les *Illustrated Times* empruntent parfois des planches à l'*Illustrirte Zeitung* de Leipzig.

La caricature en feuilles volantes isolées n'existe guère plus à Londres. Quant aux petits albums relatifs à la guerre, ils n'ont pas été nombreux et en général ils sont copiés et traduits de l'allemand.

Le mois de janvier vit enfin l'épanouissement des sympathies anglaises pour nous.

Alors les images pathétiques abondent. La Gaule renversée jette son dernier tronçon d'épée à la tête de l'empereur d'Allemagne; Paris subit le bombardement et reçoit le baptême du feu; tandis que Paris épuisé de fatigue s'est endormi sur son canon, le fantôme de la famine s'approche et le saisit, *allié de l'Allemagne* (voir le bois en tête de l'article); Bismarck s'en vient devant la justice et, lui montrant la France chargée de liens, demande que celle-ci ne soit plus déliée afin qu'elle ne puisse se venger; la France, *Niobé des nations,* voit périr l'une après l'autre sous l'arc du Germain, ses filles Metz, Strasbourg, Paris; le Guillaume-Arminius, suivi de ses généraux en armure de barbares, fait passer son cheval sur le corps de la France étendue à terre, et prononce le *væ victis;* contre la France terrassée Guillaume et ses compagnons Bismarck, Moltké, lâchent des chiens qui s'appellent le feu, le fer, la famine; Paris est le *moderne Laocoon;* ce sont les mêmes idées qu'en France. Il est singulier de retrouver notre cœur qui bat aussi fort dans la poitrine anglaise, et notre douleur dont les Anglais se chargent plus énergiquement que nous-mêmes. Quoi de plus saisissant que la composition du *Judy* intitulée le *Siége vide à la Conférence?* Au moment où les souverains et les diplomates discutent la résiliation du traité de Paris, la France, tragique, amère, sanglante, d'une superbe expression, se présente tenant sur son bras le cadavre d'un de ses enfants, et apostrophe Guillaume dont les cheveux se dressent et renversent la couronne. Bismarck devient pour les caricaturistes anglais le montreur de marionnettes qui joue du pantin Guillaume, mais surtout le sombre démon qui entraînera l'Allemagne à sa perte. Sur le cheval dont les naseaux soufflent du feu, le formidable démon galope par-dessus les morts et les ruines, la belle fille Allemagne, éperdue, se cramponne en croupe derrière lui.

Pourtant la paix est venue. Il était temps. L'inquiète Angleterre avait besoin de se rassurer. Elle avait beau regarder avec un sourire joyeux ce dessin où les marins anglais promettent à l'amiral John Bull d'agir vigoureusement lorsqu'il les appellera, son anxiété se traduit dans cette autre planche où Neptune dit à Albion : « J'ai fait tout ce que je pouvais faire pour l'Angleterre, c'est à Mars qu'elle doit demander le reste! » à Mars qui lit les journaux allemands. La paix vient comme l'aurore qui dissipe les cauchemars, sa clarté bienfaisante chasse les monstres germains qui obscurcissaient le ciel et rougissaient la terre de sang. Les esprits se détendent, la paix a pris les enfants sous sa protection, même elle fait des reproches à la France qui l'a toujours repoussée.

Mais la dureté des conditions porte quelque chose de sauvage, d'implacable, de non désarmé, qui écarte l'espoir pour l'avenir et prend un caractère hostile pour tous les peuples. La paix n'apaise point les houles de l'indignation et de l'inquiétude anglaises. *Judy* les exprimera fortement par ses dessins.

Voici le roi de Prusse écrivant sa lettre de Valentin à la reine, sur un papier encadré d'ossements; voici les *Honneurs de la guerre :* Guillaume chargé de dépouilles, féroce de physionomie, s'en revient chez lui. Il porte au cou non la croix de fer, mais la croix du *Cant*, la croix de l'hypocrisie, le pieux et piétiste roi de Prusse, que le *Punch*, exprimant la même idée, peindra en saint sur un vitrail. Il priait trop, le bon saint Guillaume, trop pour le meurtre, trop pour la rapine. Ainsi pensent les Anglais, et ils représentent Guillaume, Bismarck et Moltké en chefs de brigands, dévalisant la France garrottée à un arbre, et emportant les pendules légendaires, ou bien ils en font les trois Grâces modernes, raillant en même temps la discipline prussienne sous la figure d'un soldat dont la tête a été emportée par un boulet : seulement le guerrier ne tombera pas à terre avant que son officier ne lui en ait donné l'ordre.

*Forsaken!* abandonnée! reprend la pitié de nos voisins en contemplant la France tombée sur ses deux genoux au milieu du champ de bataille. Abandonnée! non point, car nous verrons ailleurs le gras John Bull mettre la main à la poche pour faire l'aumône à cette infortunée pauvresse qu'est devenue la France. Pensée mauvaise! Conception mesquine et fausse à la fois, partant d'un bon sentiment mais gâté par l'orgueil!

Les *Illustrated London News* vont regorger de dessins sur l'entrée des Prussiens à Paris.

Comme un *De profundis*, paraîtra le sujet intitulé *Gloire militaire* où

la mort habillée en maréchal s'envole à tire-d'aile laissant la France se traîner, blessée, sur les mains.

L'emprunt suggérera l'idée de railler les peuples étrangers venant enfin nous apporter leur *aide à six pour cent*. *Punch* entrera triomphal et comique à Berlin entre l'empereur Guillaume et le prince Fritz.

Puis jusqu'en juillet 1871 reparaîtront de temps en temps les craintes des Anglais. *Judy* par exemple avertira son pays en montrant la Russie, l'Amérique et l'Allemagne, qui étudient les ports sans défense sur les côtes d'Angleterre.

A LA FIN. — LA GLOIRE MILITAIRE.

(*Judy*.)

Le petit journal *Black and White* ira plus loin encore et publiera une carte du Royaume-Uni partagé par les trois puissances.

La netteté brutale avec laquelle la caricature exprime et résume partout le sentiment national jette souvent plus de clarté sur la politique que les articles de journaux, les livres et les discours. Il est impossible dorénavant de ne pas rester frappé de l'idée que l'Angleterre est de gré ou de force notre alliée pour l'avenir, qu'elle se prêtera à seconder tous les efforts que nous ferons pour nous relever. Elle a besoin de nous.

Un fait bien curieux se dégage encore de toute exploration de ce genre à travers l'esprit et les vœux des peuples, c'est que la France et l'Angleterre sont pour ainsi dire l'aristocratie de la civilisation, la

noblesse des nations. Aussi l'ambition des nations nouvelles, l'Allemagne, l'Amérique, la Russie, l'Italie, se donne-t-elle pour but d'abattre ces deux pays illustres, plus anciens, plus avancés, plus grands dans l'histoire et dans le progrès que tous les autres; pays dont la splendeur, les parchemins glorieux humilient les jeunes nationalités à peine ébauchées, leur inspirent la jalousie et la haine.

Quant à la Belgique, il n'y faut rien chercher de remarquable, sinon, et principalement, une doublure de nos violences démocratiques contre l'empire et contre les souverains en général.

La Belgique est un lieu de rendez-vous où l'on reproduit les dessins et les caricatures de France, d'Allemagne et d'Angleterre.

Quelques moqueries contre la France, quelques allusions à la neutralité belge protégée par l'Angleterre complètent le bagage bruxellois, avec certaines préoccupations du parti clérical relatives à l'affaire de Rome. Un petit nombre de caricatures portent une légende double en français et en flamand, beaucoup sont coloriées, quelques-unes sont publiées par des éditeurs de Paris; parmi celles-là on remarque une composition d'un dessinateur, M. Rambert, qui affectionna jadis les sujets philosophiques et sinistres : elle s'appelle la *Guerre* et symbolise la famine et la misère triomphantes sur le cadavre de la France. Du reste les artistes belges ou travaillant en Belgique se sont volontiers régalés de sinistre.

Les impressions nationales dans ce pays restent assez confuses. Elles ne témoignent de sympathie accentuée ni pour la France ni pour l'Allemagne. Le groupe républicain qui est le plus actif, le plus fécond en images, semble être plus philosophique que politique, quels que soient ses vœux pour la République française et ses colères contre les princes.

Si on se le rappelle, il se montra plus tard très-porté pour la Commune, mais parce qu'il crut voir dans la Commune justement une garantie d'autonomie qu'aucun autre gouvernement ou parti en France ne lui avait offerte encore. Une partie de la Belgique comprend mieux l'esprit allemand que le nôtre. D'un autre côté, bon nombre de Belges outreraient volontiers la légèreté et la *blague* françaises. En tout cas, ils s'y apprivoisent facilement, comme le prouve la colonie belge qui remplit les petits journaux de Paris. Mais en dépit de toute résistance, de tout raisonnement, de tout malentendu, la France reste le centre attractif dont la Belgique s'approche peu à peu et irrésistiblement, tout en s'efforçant de ne pas y venir. A force d'avoir hésité, elle se trouvera peut-être prussienne un jour, et la branche regrettera d'avoir tant voulu se tenir séparée du tronc. Mais il est à coup sûr regrettable pour nous que le mouve-

ment moderne des nationalités n'ait pas aiguillonné la Belgique, ce peuple énergique, laborieux et sage qui possède quelques-unes des meilleures qualités françaises.

La caricature belge se prend tout de suite à Napoléon III. Une de ses figures les plus populaires, reproduite fréquemment, représente l'empereur un peu sous l'aspect de la fameuse image de la Madone de Lorette, mélangeant en même temps l'aspect de roi de carte et de souverain du moyen âge. Il porte son fils comme la Madone tient le sien; divers personnages se prosternent à ses pieds. Une autre des plus répandues a été *le Bain de sang*, immense planche où se voient Napoléon et Guillaume, tandis que Bismarck sur le bord s'apprête à envelopper son maître dans le drapeau de la République en guise de peignoir; les plus lugubres accessoires ornent la scène. Napoléon en Prussien, en forçat, en escamoteur, Napoléon traînant le char de Guillaume, emportant de l'argent à Wilhemshöhe, promené en traîneau par ses maréchaux, rendant au roi de Prusse son épée qui n'est qu'une plume, la famille impériale sous forme de pourceaux, ainsi qu'on représentait la famille royale en 1792, sont les principales expressions qu'adopte l'esprit républicain de Bruxelles. La tête de l'empereur, dessinée au moyen de petites scènes particulières, de chiffres, de phrases qui composent les traits de sa figure, se retrouve aussi là-bas, comme en Allemagne, comme en France d'où elle paraît provenir. Enfin, on en peut noter encore une, assez singulière et peu claire, c'est Guillaume lisant l'avenir dans l'œil de Napoléon.

Spécialement pour Guillaume, on compte l'arbre de Noël, à Versailles, chargé d'ossements; le roi de Prusse avec une carotte pour cimier et son épée enfoncée sur le globe terrestre à l'endroit où est écrit *France*, planches publiées également à Paris, après le siége; si on y ajoute la mort amenant la République au roi de Prusse pour jouer avec lui; Bismarck gonflant l'empereur d'Allemagne avec le soufflet de la gloire; Guillaume appuyé sur une hache, entouré de flammes et gardant l'aigle en cage; Guillaume à cheval sur le démon Bismarck qui étend ses griffes sur la carte de l'Europe; Bismarck faisant à son maître avec la même carte un habit qui s'allonge toujours; quelques autres tellement grossières d'idée et d'exécution qu'il est inutile de les mentionner; Bismarck enfin, maître d'école enseignant aux sujets allemands la méthode prussienne de la famine, de l'espionnage, du pillage, que refusent d'apprendre les élèves Lorraine et Alsace, on aura ce qui a été le plus direct contre l'Allemagne.

Après ces deux séries, nous évoquerons celle qui relève de cette

espèce de philosophie républicaine neutre, indiquée plus haut. Ce seront, par exemple, des sauvages qui raillent les civilisés de se battre pour amuser les rois, ou bien la Folie qui fait danser les rois et leurs ministres, tandis que la Mort et la République s'approchent pour couper les ficelles de ces pantins, et aussi un calendrier de 1871 où les dessins expriment l'espoir d'une paix générale et prospère fondée sur la chute de l'empire, ou encore Bismarck, Guillaume, Moltké, donnant une aubade à Napoléon III, pour remerciement. On se bat les flancs, du reste, en Belgique, pour faire des caricatures. Il en est peu qui ne soient pas d'une exécution piteuse, et il en est souvent dont l'idée n'est point claire, comme celle qu'inspire la paix et où les souverains dansent autour de cette figure qui a des bottes. Est-ce la paix armée? cela veut-il dire qu'elle jaillit des bottes de Napoléon? On ne sait.

Une image fort bizarre, et basée probablement sur de faux renseignements parvenus en Belgique à l'époque, montre M. Jules Favre tout à fait dominateur pendant l'entrevue de Ferrières. Il ne verse plus de larmes, il dicte ses volontés.

Jusque dans les rares pièces où on n'attaque plus l'empereur, mais bien la France, il reste de cette neutralité assez indifférente qui dut appartenir à beaucoup de gens en Belgique. Ici une série de sujets, sur une feuille plaisante, sans être bien cruelle, nos mobiles et nos pompiers effrayés par la vue des Prussiens, là Bismarck fait vainement la cour à la République-cocotte, emprunt probable à la caricature anglaise; ailleurs on voit M. Favre et les républicains du 4 septembre nettoyer le trône pour les prétendants d'Orléans et de Bourbon qui s'avancent, pendant que les Prussiens emportent dans une charrette le personnel de l'empire.

Les affaires de Rome causent des préoccupations presque plus vives que celles de la guerre, mais les caricatures qui en naissent n'ont guère d'accent, quoique assez nombreuses et assez particulièrement destinées au public flamand.

Enfin, la neutralité sous la protection de l'Angleterre et du reste de l'Europe engendre quelques images dont les principales sont les suivantes : la Belgique, comme une sorte de fort ou de porte, est flanquée de factionnaires, l'un Russe, l'autre Autrichien, et par devant un matelot anglais rit aux éclats en regardant la flotte prussienne, consistant en petits sabots; le roi de Prusse et son chancelier, costumés en saltimbanques, jouent une parade devant les puissances européennes, puis demandent le Luxembourg pour salaire. Le matelot anglais est toujours là qui rit de toute sa force et garde la Belgique et la Hollande.

En Espagne, ce sont aussi les républicains qui font des caricatures,

croquis maigrelets pour la plupart mais dont la légende a parfois du nerf. Comme partout à l'étranger c'est plutôt contre Napoléon III que contre la France que s'exerce la satire, et c'est surtout l'horreur de la guerre faite pour le bon plaisir des souverains qu'on y voit éclater. L'habituelle idée de duel, de tournois, se montre aussi. Tantôt c'est l'empereur et le roi de Prusse regardant tranquillement se battre la Prusse et la France, tantôt au contraire c'est Napoléon et Guillaume à cheval sur des canons, se chargeant à fond de train par-devant les quatre parties du monde, juges du camp.

La chute de l'empereur est saluée par les ironies accoutumées : l'aigle devient le caniche d'un vieux mendiant en chapeau à cornes, le soleil prussien fait fondre les ailes d'aigle de Napoléon-Icare, etc.

L'horreur de la guerre se manifeste par des dessins tels que ceux-ci : une commission d'oiseaux de proie vient remercier les deux souverains des festins qu'ils préparent aux vautours, la Mort conduit Guillaume vers Paris, lui et l'empereur tout couverts de sang rivalisent à qui égorgera le mieux, après les batailles les marchands de bras, de jambes, de têtes, font de bonnes affaires; les deux princes se noient dans les larmes des mères, des veuves et des orphelins, l'empereur d'Allemagne est représenté sous la figure d'une hyène couronnée, sur le théâtre de la guerre les moutons de Panurge français et allemands s'entrelardent avec candeur.

La fin du pouvoir temporel fait rire les républicains espagnols : le pape, les cardinaux pleurent en voyant l'infaillibilité s'en aller avec nos troupes rappelées de Rome.

Les futurs succès de la République universelle sont célébrés, elle mettra à la porte de l'Europe tous les rois; elle a déjà scié l'arbre monarchique presque de part en part, etc., etc.

Parmi le léger bagage de la caricature espagnole, concentrée en quelques journaux satiriques et quelques albums, on peut citer comme plus particulièrement intéressant, dans la limite de ce qui est relatif à la guerre, le sujet où l'Espagne, personnifiée par un général, attend l'issue du duel entre les deux princes. D'une main, le militaire tient une couronne, de l'autre un bonnet phrygien. Il adoptera sa coiffure quand le combat sera terminé.

En somme, on le voit, chaque peuple a fourni à cette période un contingent caricatural proportionnel à son importance et aux intérêts plus ou moins grands qui se trouvaient engagés pour lui dans la guerre.

Pour terminer cette brève esquisse de l'esprit satirique en Europe, où

nous n'aurons pas laissé de rencontrer quelques curieux renseignements et même enseignements, nous mentionnerons encore une grande planche allemande, d'un caractère tout germanique, car elle représente les incidents de la guerre sous la forme de figures d'une stèle égyptienne et d'hiéroglyphes; on dirait une satire inspirée par Lepsius. Nous devons citer aussi, parmi les albums français de vues de siége, les remarquables eaux-fortes d'un très-jeune homme, M. Paul Roux, qui aura beaucoup de talent et se distingue par une facture précise et originale.

DURANTY.

# L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

## D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792[1].)

---

### SUITE DES LETTRES DE LAGRENÉE.

28 avril 1784.

A santé du jeune Taraval exigeant absolument de changer d'air, au lieu de l'envoier à Frascati, j'ai profité de la bonne volonté de M. le comte de Bouville, qui est revenu de Naples et qui y retourne. A la sollicitation de M. d'Agincourt et à la mienne, il a bien voulu se charger du jeune homme : il l'emmène avec luy[2]. Le roy de Suède, après avoir commandé plusieurs tableaux au sr Després, ancien pensionnaire, cy devant architecte et actuellement peintre, à qui vous avez eu la bonté de donner un logement d'externe dans l'Académie, le roy de Suède lui a proposé de venir à Stokholm pour être à la tête de ses menus-plaisirs, genre dans lequel l'artiste excelle le plus. Sa Majesté suédoise lui a fait offrir 4000 livres de pension, le logement et ses ouvrages payés, et le deffraye du voiage; ce que le sr Després a accepté, toutefois en me priant de vouloir bien lui faire obtenir votre agrément.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 128, 344, 462; t. II, p. 62, 171, 270, 352; t. IV, p. 267; t. V, p. 173, et t. VI, p. 155 et 225.

2. Taraval mourut le 16 juillet suivant.

19 octobre 1785.

Les sculpteurs sont actuellement à faire leurs copies en marbre d'après l'antique : le sieur Ramey [1] fait le *Tireur d'épine*, qui vient bien ; le sr Lesueur a fini sa tête buste de la *Niobé*, qui est partie dernièrement; le sr Chardigny [2] est après la *Junon*, le sr Fortin [3] la *Joueuse d'osselets*. Ces trois figures, je pense, pourront être envoyées l'année prochaine après la Saint-Louis...

Le sr Chardigny demandait à se servir de la nature pour terminer mieux, m'a-t-il dit, la copie de sa *Junon*. Mais comme [vous l'avez interdit] par une lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire au sujet de ceux qui, à l'exemple de M. Legros, voudroient se servir de la nature, je lui ai lu cette lettre. Il avoit d'abord dit qu'il ne finiroit pas sa figure si on ne luy laissoit la liberté de la faire à son gré, et qu'il vous en écriroit; mais, craignant que la chose ne tournât pas à son avantage, il a pris le parti d'y travailler et de se plier à vos ordres.

24 octobre 1785.

Si depuis quelque tems, Monsieur le comte, je ne vous ay pas fait part aussi souvent que vous le désirez de ce que font les pensionnaires, et surtout le sr Drouais [4], c'est que, ce jeune homme étant dans les mêmes principes que son maître, il se cache à tout le monde et ne fait voir ses ouvrages que lorsqu'ils sont entièrement terminés... J'ai donc pris le parti d'attendre qu'il me vienne prier de voir ce qu'il a fait; car enfin, que puis-je dire à un homme que son maître et ses adjacents flattent au point de le comparer à Raphaël, ou au moins à Poussin et Le Sueur? J'avoue que ce jeune artiste a beaucoup de talent; mais il ressemble plus à son maître qu'à tous les grands noms que je viens de nommer. Quand il me fit voir son académie peinte, qu'on m'avoit élevée jusqu'aux nues, je pris la liberté de luy dire que ses contours étoient un peu secs, et en général que sa manière étoit peinée, que l'on s'apercevoit qu'il avoit été longtems à faire cette figure, et qu'il falloit du moins s'étudier à cacher la peine lorsque l'on n'étoit pas né facile; ce que j'ai pourtant accompagné de compliments et d'encouragements.

1. Claude Ramey, sculpteur, né en 1754, entré à l'Académie en 1782.

2. Barthélemi-François Giardini (dont le nom se prononçait, par corruption, Chardigny), sculpteur, entré à la même époque.

3. Auguste Fortin, sculpteur, arrivé en 1783.

4. Germain Drouais, peintre, élève de David, arrivé le 7 octobre 1784, avec une réputation déjà établie par son tableau du *Christ et la Chananéenne*.

Le sr Gauffier [1], de qui on a peu parlé, est après terminer un tableau dont l'ébauche m'a paru très-bien. Ce jeune homme a de grandes dispositions, quoique son académie soit inférieure à celle du sr Drouais.

9 novembre 1785.

M. Hue, peintre de païsage, est arrivé le 5 de ce mois, ainsi que M. le baron d'Anton. M. Hue étant de l'Académie [2], et un des plus habiles de son genre, zélé à l'excès pour acquérir encore davantage, m'ayant demandé en grâce si je ne pourrois pas luy donner quelque coin pour s'y loger, attendu qu'il désiroit extrêmement ne pas manquer l'Académie...; considérant d'ailleurs qu'un habile homme, père de sept enfants, qui les quitte et sacrifie, pour ainsi dire, une partie de sa fortune pour venir étudier à Rome, méritoit à plus d'un titre que l'on s'intéressât au sacrifice qu'il faisoit, je luy ai donné une petite chambre et une partie de mon atelier, en attendant que je sache si vous voulez, Monsieur le comte, luy donner un logement vacant qui a été occupé par plusieurs externes.

M. l'abbé de Bourbon arrive demain, accompagné de M. Ménageot. M. le cardinal de Bernis ayant offert par écrit à M. l'abbé de Bourbon un logement dans son palais pour luy et deux personnes de sa suite, ce qu'il a accepté, M. Ménageot logera aussi chez Son Éminence. Je ne laisserai pas néanmoins de luy faire offre de mes services pour l'accompagner.

11 janvier 1786.

Je vous suis sensiblement obligé, et du tableau que vous avez eu la bonté de me donner à faire pour le Roy, et de la franchise avec laquelle vous me parlez du dernier. Je me tiendrai en garde contre le noir, défaut que l'on contracte ordinairement à Rome, par la vue des tableaux anciens qui ne le sont pas peu. J'ai donc déjà commencé le mien, dont voici le sujet, et qui caractérise un exemple bien marqué de la fidélité d'un sujet à son Roy :

Alexandre, après avoir vaincu plusieurs fois Darius, vain de ses succès, exigeant que tous fléchissent devant luy, outré de ce que Bétis, satrape de la ville de Gaza, dont il avoit eu quelque peine à faire le siége, outré donc de ce que le général ne paroissoit pas devant lui en fléchis-

1. Louis Gauffier, peintre, élève de Taraval, né en 1761, mort en 1801. Entré à l'Académie le 25 novembre 1784, il demeura à Rome et s'y maria, en mars 1790, avec une jeune fille de bonne maison, qui s'occupait de peinture.

2. Jean-François Hue avait été admis à l'Académie de peinture, en qualité d'agréé, en 1781.

sant le genouil et de ce qu'il ne répondoit rien à ses menaces : « Je vaincrai ce silence obstiné, dit-il, et, si je n'en puis tirer autre chose, j'en tirerai du moins des gémissements. » Enfin, sa colère se tournant en rage, il lui fit percer les talons, commanda qu'on l'attachât à un char. *Ce satrape, sans s'émouvoir, présente ses pieds aux bourreaux, et, regardant fièrement Alexandre, brave sa colère et souffre ce tourment plutôt que de proférer la moindre parole de soumission devant l'ennemy de son Roy.*

Ce sujet, Monsieur le comte, prête d'autant plus à l'expression que j'y introduis sa famille, la mère de ce capitaine, tenant d'une main sa fille évanouie, en criant : Arrêtez, bourreaux! Des soldats repoussent la foule. De l'autre côté, Éphestion et plusieurs autres guerriers, à l'entrée de la tente, condamnent en silence l'action barbare d'Alexandre ; car, quand le maître est en colère, les courtisans s'éloignent et ne disent mot. Il y aura dans ce tableau quatre ou cinq expressions différentes, qui se feront valoir réciproquement. Ce sujet vigoureux vous paraîtra peut-être étranger au genre auquel je me suis adonné jusqu'à présent ; mais je sens qu'il réchauffera en moi la verve que les soixante ans dont je suis possesseur pourroient avoir refroidie.

1er février 1786.

Je vous avoue que j'ai oublié le devoir de l'homme du Roy en ne vous faisant point part du délit du sr Chardigny [1]. Celui de père a prévalu ; il a des droits plus naturels et au moins aussi sacrés, puisqu'il s'agissoit de l'honneur et du repos de toute ma famille.

Vous êtes obéi : j'ai notifié au sr Chardigny que, le Roy étant instruit de la malheureuse lettre qu'il avoit eu l'audace d'écrire à ma fille, vous m'ordonniez, Monsieur le comte, de sa part, de le renvoier, et que sous huitaine il ait à sortir de Rome, que je lui remettrois les cent écus de France pour s'en retourner, au cas qu'il se comportât avec réserve dans la juste punition de son manque de respect. Ce à quoi il a répondu qu'il comptoit éclaircir cette affaire-là à Paris. J'ignore ce qu'il entend dire

1. Voici quel était ce délit, d'après une lettre du peintre Pierre : « Le sr Chardigny parut s'attacher à une des filles de M. Lagrenée ; et lorsque l'imprudence attachée à son âge eut fait connaître ses projets, les parents luy deffendirent toutes conversations particulières et toutes démarches empressées. Quelque tems écoulé, il écrivit à la jeune personne et luy conseilla de prendre les clefs pendant le sommeil de sa mère, de sortir, de le venir joindre à un lieu indiqué et de partir avec luy. La demoiselle, qui a reçu *l'ancienne éducation,* remit la lettre à sa mère. Alors le père chassa et deffendit son appartement au jeune homme, ainsi que tout salut ou réunion hors de l'Académie. » (18 janvier 1786.) L'affaire fit du bruit et parvint aux oreilles du roi, qui ordonna le renvoi immédiat de l'élève et son remplacement par le peintre Desmarais.

par ces paroles. Dieu veuille que ce malheureux n'aille pas troubler le repos de mes vieux jours à mon arrivée à Paris [1] !

3 mai 1786.

J'ai l'honneur de vous remercier d'avoir bien voulu accorder 5 baïoques de plus par jour pour la nourriture de chaque pensionnaire, vu le prix des denrées, qui ont extrêmement renchéri depuis douze ans. Je donnerai donc dorénavant 35 baïoques par jour au cuisinier pour chaque pensionnaire.

J'ai demandé à M. Drouais de votre part de faire une copie du portrait de M^lle Chingy, qui est au palais Colonne. Il se charge avec grand plaisir de la faire; il vous demande seulement du temps, car il est actuellement tout rempli d'un grand tableau qu'il est en train de faire pour l'exposition de la Saint-Louis de cette année à Rome, et l'envoyer à Paris au mois d'octobre prochain. J'ai vu l'ébauche de ce tableau, qui promet de venir très-bien. Il représente *Marius qui dit au soldat gaulois : Oses-tu bien tuer Marius?* Mais qui que ce soit ne l'a vu; il m'a même prié de garder le secret sur cet ouvrage. Je lui ay tenu parole, excepté pour vous, Monsieur le comte, pour qui je ne dois point avoir de secret; mais, immédiatement ce tableau fait, il ira au palais Colonne faire de son mieux la copie que vous désirez.

11 octobre 1786.

Le prince Colonne étant à une de ses terres, j'ai écrit au secrétaire de ses commandements sur la proposition de vous procurer l'original de la célèbre *Cenci*. Il est venu, une heure après, me dire qu'il n'y avoit personne d'assez osé pour lui faire pareille proposition, qu'il me prioit même de ne luy en point parler, que ce seroit luy rappeler une chose qui luy feroit de la peine; car, m'a-t-il dit sous le secret, le tableau n'existe plus...

Je viens de voir une ébauche avancée du s^r Gauffier : c'est un sujet

1. Le comte d'Angiviller fit à Lagrenée cette réponse, dont les dernières lignes caractérisent la situation de l'Académie : « Je vois que, d'après ce que vous a dit le s^r Chardigny, vous craigniez quelque réclamation du genre de celle du s^r Mouton contre M. Natoire. Mais vous devez être tranquille. Ce renvoi est mon ouvrage, après avoir pris l'ordre du Roy. Le délit est constant, d'après la lettre qui vous a été remise : ainsi il a d'autant moins lieu à réclamation ou procès contre vous, que *la pension de Rome n'est pas même un droit, que c'est une pure grâce du Roy,* et que, sur des mécontentemens beaucoup moins graves, je puis rappeler un pensionnaire de l'Académie. »

de trois figures représentant *Jacob et les filles de Laban,* pour le président Bernard. Je ne conçois pas comment on peut faire un tableau aussi bien (car c'est absolument comme un Le Sueur pour la composition, le drapé et les grâces naïves), et en même tems faire une académie aussi médiocre que celle qu'il a faite cette année.

4 juillet 1787.

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, en datte du 15 juin, par laquelle vous m'aprenez que M. Ménageot va venir me remplacer vers la fin de septembre. Je me tiendrai prêt pour ce tems, et aussitôt que mon successeur sera arrivé et que je l'aurai mis au fait, je partirai pour me rendre à Paris le plus tôt possible. J'ai même tout écrit ce qui concerne la gestion de la place, pour bien des petits détails susceptibles d'être oubliés lorsqu'on les dit simplement de bouche.

J'ose vous demander, Monsieur le comte, tant pour moi que pour mon épouse, le même traitement que vous avez fait à mon prédécesseur, réversible sur sa femme; car je vous avouerai que, pour tous les détails et le contentieux de l'Académie, ç'a été ma femme sur qui tout a roulé, et je n'ai été que le copiste des comptes. Enfin, nous nous sommes réunis pour prendre les intérêts de l'Académie avec une honnête économie [1].

## X. LETTRES DE MÉNAGEOT.

1er janvier 1788.

Selon l'usage accoutumé, j'ai présenté ce matin les pensionnaires du Roy à Mgr le cardinal de Bernis, qui les a reçus avec toute la grâce et l'affabilité possible. Je l'ai fort engagé à venir voir l'exposition qui se fera cette année : il a dit sur cela des choses fort obligeantes et qui marquent un véritable intérêt. Je ne négligerai rien pour donner de la consistance à cette exposition et l'entretenir en vigueur, persuadé que l'émulation est le plus grand moyen pour exciter et développer les talens. Le succès d'une année est un engagement que l'on contracte pour celle qui suit, et l'idée de supériorité nationale vient encore à l'appui. On veut que l'écolle de France l'emporte sur l'Italie et les autres nations : elle est jusqu'à présent en possession de cette prééminence, et j'espère qu'elle ne perdra

1. Lagrenée obtint, comme Vien, un logement à Paris et une pension de deux mille livres, mais sans la réversibilité, qui n'avait pas été accordée non plus, quoi qu'il en dise, à son prédécesseur.

rien avec le soin que je prendrai d'entretenir l'émulation, l'amour de l'étude et de la gloire dont elle est animée. Vous ne pouvez pas imaginer, Monsieur le comte, dans quel état est à présent l'écolle de peinture romaine. Il n'y a absolument personne qu'on puisse citer, si ce n'est un sculpteur vénitien nommé Canova, qui se distingue par un véritable talent : mais tout le reste est pitoyable; on ne retrouve pas l'ombre de l'ancienne écolle romaine, et l'on ne conçoit pas comment, au milieu de tant de belles choses, l'art peut être tombé dans un goût aussi pauvre, aussi maniéré, en un mot aussi éloigné des grands maîtres et de la nature.

19 mars 1788.

Je ne vous avais point parlé, Monsieur le comte, d'une chose qui fait infiniment d'honneur aux pensionnaires. Après avoir donné des marques de regret les plus sensibles à la mort de leur camarade [Drouais], ils ont encore voulu laisser un témoignage de leur amitié pour lui et de leur vénération pour son talent. En conséquence, ils m'ont demandé la permission de lui faire, à leurs frais, un petit monument dans l'église où il est enterré. Je n'ai pu qu'approuver un zelle qui fait l'éloge de leur sensibilité et de leur cœur, et j'ai obtenu de placer sur un des piliers de l'église, au-dessus de sa tombe, ce petit monument, qui consiste en un bas-relief représentant les trois arts, figures demi-nature, qui se réunissent pour graver le nom de leur ami au-dessous de son médaillon. C'est une chose très-simple, mais qui fait en même temps honneur à la mémoire du mort et à ses camarades [1].

10 septembre 1788.

Le tems est tout à fait rafraîchi, et j'éprouve un mieux sensible de cette différente température. Je vais en profiter pour commencer le

1. Germain Drouais était mort le mois précédent. Au-dessous du monument consacré à sa mémoire par ses camarades, dans l'église de Santa-Maria-in-Via-Lata, et signé « Michallon, 1789, » fut placée l'épitaphe suivante :

J. G. DROUAIS.

Les Pensionnaires de l'Académie de France
consacrent ce monument de leur douleur
à J. G. Drouais, peintre, né à Paris, le 25 novembre 1763,
enlevé par une mort prématurée, le 13 février 1788,
aux grandes espérances de sa patrie
et à la tendre amitié de ses jeunes rivaux.

Suit une épitaphe latine, conçue à peu près de même. (Voir *Archives de l'Art français*, t. I, p. 140.)

tableau de *Méléagre*, dont l'esquisse est entièrement arrêtée. Votre approbation, Monsieur le comte, sur le choix de ce sujet, me le rendra plus intéressant, et redouble l'impatience que j'ai de m'en occuper. Votre observation sur la difficulté de reconnaître le sujet est de toute vérité ; mais il a l'avantage de n'avoir point été traité, et cela peut balancer un peu cet inconvénient.

Voilà notre exposition finie : elle a soutenu sa bonne réputation. On a fait de fort jolis sonnets au sr Gauffier sur son tableau de *Cléopâtre ;* il se propose d'y retrancher quelque chose, et aussitôt que ce qu'il aura fait sera sec, il aura l'honneur de vous envoyer ce tableau.

24 septembre 1788.

J'ai fait partir pour Paris les deux caisses contenant les études des pensionnaires... Le sr Le Thiers [1] a ajouté une grande esquisse dessinée qu'il n'avoit pas finie lors de l'exposition et dont j'ai été extrêmement content. Elle représente *Brutus condamnant ses enfans,* ou, pour mieux dire, le moment du supplice. Il y a beaucoup de génie, d'expression et de caractère dans le dessein, qui est d'un excellent stile et qui transporte au tems de l'évènement.

Dans les instructions que vous me fîtes l'honneur de me donner, Monsieur le comte, lors de mon départ pour prendre le directorat, une des choses sur lesquelles vous paroissiez insister davantage étoit la nécessité d'empêcher que les pensionnaires n'eussent des ateliers ou autres habitations hors de l'Académie, et cet article, que je crois l'un des plus importans au maintien du bon ordre de cet établissement, a été obmis dans le règlement que j'ai reçu après mon arrivée icy. Vous aviez eu la bonté d'accorder l'arrangement de deux nouveaux atteliers : je suis enfin parvenu à réunir les peintres et les sculpteurs dans le palais ; mais j'ai appris depuis peu que les architectes avoient des atteliers hors de l'Académie... Pour que pareille chose n'arrive pas à l'avenir et qu'on ne s'expose pas à me tromper, j'aurois besoin d'ordres précis, d'une lettre qui fît loi et que je joindrois à ces derniers règlemens [2]. Lorsque j'étois pensionnaire, tout le monde travailloit dans l'Académie, à l'exception des études qu'on ne pouvoit faire que dans les palais ou d'après les monumens publiques. C'est ainsi que se sont formés MM. Raymond, Paris, Poyet, etc., qui y

1. Guillaume Lethières, peintre, né en 1760, élève de Doyen, et pensionnaire depuis le 12 novembre 1786.

2. Une défense formelle d'avoir des ateliers au dehors fut envoyée le 27 octobre suivant.

étoient alors, et qui sont devenus d'habiles gens sans se cacher et se séquestrer de cette manière.

25 février 1789.

Par votre lettre du 2 février, vous me faites l'honneur de m'annoncer, pour le prochain envoy des ouvrages des pensionnaires, un rapport plus détaillé de la part du comité de l'Académie sur l'examen de ces mêmes ouvrages, ce qui sera infiniment mieux pour les élèves. Il est certain que des conseils trop vagues ne font souvent que jetter dans l'incertitude et peuvent quelquefois porter au découragement; ce qui n'arrivera pas lorsque le comité motivera son jugement et entrera avec bonté dans quelques détails.

La figure de l'*Adonis*, que le s^r Corneille [1] copie pour le Roy, est presque dégrossie. J'ai trouvé un superbe marbre, et jusqu'à présent il n'a pas paru une seule tache; j'espère que cette copie réussira et qu'elle fera plaisir à Paris, car c'est une bien charmante figure. Le s^r Desmarets [2] va commencer sa copie d'après le tableau du *Martyre de saint André* du Dominiquin. C'est une entreprise qui lui prendra du tems, mais qui lui sera très-profitable; en même tems il est bon que nous ayons en France une copie de ce beau tableau, qui se perd de jour en jour et qui n'existera plus dans quinze ans. Le s^r Le Thier va aussi commencer sa copie pour le Roy, à S. Pietro in Montorio; comme c'est extrêmement loing de l'Académie, j'ai voulu qu'il attende le beau tems pour s'occuper de cet ouvrage. Les s^rs Fabre [3] et Garnier [4] sont présentement installés à la gallerie du Carache, au palais Farnèse.

18 mars 1789.

Le s^r Fabre vient d'avoir un succès qui l'encourage beaucoup et qui me fait grand plaisir. Il avoit fait un petit tableau pour son étude; le sujet est *Jacob qui ramène Lia à Laban et lui demande Rachel*. M. le cardinal de Bernis, à qui le s^r Fabre a été recommandé, m'a témoigné le désir de voir le tableau, et il en a été si content qu'il a voulu l'avoir. Cela a fait grand plaisir au s^r Fabre, d'autant plus que M. le cardinal ne fait point un cabinet et qu'il n'est point sur le pied d'acheter des ta-

1. Barthélemi Corneille, sculpteur, nommé pensionnaire le 31 août 1787.

2. Peintre, pensionnaire depuis le 7 septembre 1786.

3. François-Xavier Fabre, peintre, entré à l'Académie le 31 août 1787, connu par ses relations avec Alfieri et la comtesse d'Albany.

4. Étienne-Barthélemy Garnier, peintre, arrivé le 22 novembre 1788, né en 1759; il vécut jusqu'en 1849.

bleaux. C'est véritablement un charmant tableau, d'un très-bon stile, bien étudié et de l'exécution la plus rendue.

15 avril 1789.

J'ai compté hier au sr Gauffier l'argent que le Roy accorde en gratification pour le retour en France. Il compte partir le 25 du présent mois pour se rendre à Paris. Il m'a fait voir dernièrement l'ébauche d'un grand tableau qu'il emporte avec lui, dont j'ai été fort content: c'est *Alexandre surpris par Éphestion,* au moment où il lui met son anneau sur la bouche. S'il finit ce tableau en proportion de l'ébauche, je suis persuadé qu'il lui fera beaucoup d'honneur; il est composé sagement et d'un fort bon stile.

24 juin 1789.

Je viens de terminer l'arrangement des bas-reliefs de la colonne Trajane, que j'avois eu l'honneur de vous proposer l'hiver dernier et auquel vous avez bien voulu m'autoriser. J'avois différé jusqu'à présent à cause de l'humidité dont ces plâtres étoient pénétrés, et qui auroit pu les endommager encore davantage dans le transport. Ils sont distribués dans la première antichambre de l'apartement du Roy, sur une des faces de l'Académie d'hiver et tout autour de la salle de Marc-Aurèle, où ils étoient cy-devant à terre les uns sur les autres, en sorte qu'on ne jouissoit ny des bas-reliefs ny de la salle... Il auroit été à souhaiter que M. Natoire eût pensé à cela dans les premières années de son directorat : nous aurions ces bas-reliefs dans toute leur beauté, et il y en auroit un bien plus grand nombre.

8 juillet 1789.

Le sr Fontaine, architecte, qui est à la fin de sa dernière année[1], m'a demandé la permission d'aller à Naples, ce que j'ai cru pouvoir lui accorder. Ce pensionnaire m'a fait voir dernièrement une suite d'études qui m'ont fait beaucoup de plaisir : ce sont les arcs de triomphe et les principaux temples de l'ancienne Rome, qu'il a restaurés avec beaucoup d'étude et de soin. Il y a entre autres deux vues du Campo Vaccino, l'une tel qu'on le voit actuellement, rempli de ruines et de monuments modernes, l'autre, sur la même échelle et prise du même point, restauré tel qu'il pouvoit être au plus beau tems de Rome, en suivant exactement

1. Pierre-François Fontaine, artiste célèbre, né en 1762, mort en 1853, était à l'Académie depuis le 31 octobre 1786, contrairement aux renseignements donnés par M. Jal (p. 586).

le plan de tout ce qui reste. Cet ouvrage l'a obligé à de très-grandes recherches sur les différentes époques de ces monuments. Ces deux desseins sont extrêmement intéressants et rendus avec beaucoup de finesse.

19 août 1789.

Le s^r Belle [1], qui a fini dernièrement un petit tableau, dont on a été content et qui lui a fait honneur icy, m'a demandé la permission de l'exposer avec les ouvrages des pensionnaires : j'ai cru pouvoir lui accorder cette permission. Le s^r Belle, externe, mais fils d'un académicien, se trouve ici dans un cas particulier. Ce jeune artiste est tout à fait intéressant par son amour pour l'étude, son honnêteté et son attachement pour ses amis les pensionnaires, avec lesquels il a toujours vécu dans la meilleure intelligence.

10 mars 1790.

M. Coutture, architecte [2], part demain pour retourner en France. Il a rassemblé icy tout ce qui peut concourir à la perfection de son beau monument de la Madeleine. Je le vois partir avec peine; car c'est un de ces hommes qui font l'honneur de leur art et de leur patrie, en réunissant au talent les qualités du cœur et les principes les plus estimables.

21 avril 1790.

D'après ce que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire il y a deux ans sur la demande du s^r Le Thier, qui désiroit s'occuper, à la fin de son tems, d'un grand tableau où il pût mettre en pratique les études partielles qu'il a fait icy, j'ai cru pouvoir l'autoriser à s'occuper de cet ouvrage. Il travaille présentement à ce tableau, où il y a beaucoup de nud et de parties intéressantes pour l'étude. Le sujet est *Sainte Hélène reconnoissant la vraie croix aux miracles qu'elle opère.*

En considérant la difficulté de trouver encore icy des tableaux à faire copier pour le Roy par les pensionnaires, la plupart étant gâtés ou placés

1. Cet artiste, fils du peintre d'histoire Marie-Anne Belle, inspecteur des Gobelins, était venu étudier à Rome, aux frais de son père, en 1784. Ne pouvant entrer à l'Académie comme pensionnaire, faute de place, il y fut nourri et logé du 11 mai 1785 au 26 janvier 1790; mais la gratuité de cette faveur, qu'il dut à l'influence du graveur Cochin, son parent, fut tenue secrète. (*Corresp. gén. des Bâtiments,* 18 oct. 1784, 11 mai, 3 juillet 1785, 3 fév. 1790.)

2. Continuateur des travaux de la Madeleine, commencés par Contant d'Ivry, et auteur de la colonnade de ce monument, pour lequel il avait été faire des études à Rome.

de manière qu'on ne peut pas en jouir, j'ai cru pouvoir vous proposer de faire copier par le sr Le Thiers, pendant le séjour qu'il fera à Naples, le superbe tableau de l'Espagnolette représentant la *Descente de croix*, qui est dans la sacristie des Chartreux. C'est un des plus beaux tableaux de l'Italie, pur et conservé de manière que cette étude seroit très-profitable à l'artiste qui en seroit chargé.

21 juillet 1790.

Vous m'autorisez de permettre au sr Girodet[1] de prendre un atelier hors l'Académie jusqu'à ce qu'il y en ait un de vacant dans le palais, ce qui doit avoir lieu le 7 septembre, par le départ du sr Desmarais. J'ai fait part de votre lettre à ce pensionnaire, qui me charge, Monsieur le comte, de vous présenter ses respectueux remerciements.

Il est douteux que je puisse obtenir un passe-port pour Naples pour le sr Le Thiers, et je crains que cela ne le mette dans l'impossibilité de faire pour le Roy la copie du beau tableau de l'Espagnolette. Depuis quelque tems on les refuse à tout le monde sans distinction. Nous sommes observés icy plus que jamais. Malheureusement il y a beaucoup d'imprudens, pour ne pas dire plus, qui parlent et se conduisent avec bien peu de mesure; cela donne une impression généralement défavorable, dont les gens raisonnables et tranquilles souffrent beaucoup. Que je félicite mes prédécesseurs d'avoir vécu icy dans d'autres tems!

Le sr Desmarais m'a fait voir un tableau de chevalet qu'il vient de finir, représentant la *Mort de Lucrèce*, dont j'ai été fort content. Il y a de l'expression; il est même bien raisonné, d'un bon style et assez harmonieux. Ce pensionnaire a fait des progrès d'autant plus sensibles, qu'il étoit peu avancé lorsqu'il est venu icy...

Je suis toujours dans l'impossibilité de peindre, à cause de la faiblesse de ma vue; ce qui arrête les études de mon tableau de *Coriolan* et me fait beaucoup de peine.

25 août 1790.

L'esprit de liberté et d'égalité qui s'étend partout rend cette place ici bien différente de ce qu'elle étoit autrefois, dans le tems où les jeunes gens ne se croyoient pas l'égal de leur directeur, et qu'on avoit égard aux différences d'âges, de places, etc. J'ai été pensionnaire, et je n'ai jamais hésité sur les devoirs et la déférence envers mes supérieurs. Me

1. Ce peintre célèbre était arrivé le 1er novembre précédent, et fut un de ceux qui restèrent jusqu'à la dispersion de l'Académie en 1792.

voyant d'un moment à l'autre dans le cas de vous supplier, Monsieur, d'agréer ma démission, j'ai cru devoir vous ouvrir mon cœur sur ma situation icy, afin que vous ayez le tems de porter vos vues sur la personne que vous choisirez pour me remplacer, ne vous en étant peut-être pas occupé jusqu'à présent, comptant sur les trois années qui me restaient encore.

Jusqu'icy j'ai fait tout ce qui m'a été possible pour répondre de mon mieux à la confiance que vous m'avez témoignée, en me vouant à tout ce qui pouvoit concourir au bonheur des pensionnaires du Roy, tant pour ce qui regarde les facilités de leurs études que pour ce qui pouvoit leur donner de l'estime et de la considération dans Rome. Enfin j'ai tâché, en faisant tout ce que j'aurois voulu qu'on eût fait pour moi en pareil cas, d'être autant leur directeur que leur ami, et je n'ai sur cela aucun reproche à me faire. Mais lorsque je ne pourrai plus y être honorablement et que je ne serai que comme le commis de douze jeunes gens, rien dans le monde ne m'y fera rester; et je ne puis vous dissimuler, Monsieur, que j'ai bien des raisons de le craindre. Je serai éternellement reconnoissant du choix que vous avez daigné faire de moi pour cette place, et je la quitterai avec le regret de n'avoir pas pu répondre à vos vues en y faisant tout le bien que je désirois.

30 mars 1791.

Je vois avec grand plaisir que l'on a été plus content de l'envoi de cette année que du précédent, et particulièrement que le sentiment général ait justifié ce que j'avois eu l'honneur de vous mander au sujet du s^r Fabre. Je suis fâché que l'Académie ne puisse pas voir la figure du *Milon* qu'il vient de finir, et que je crois bien supérieure à son *Abel*. La lettre de M. Robert qui étoit jointe à votre paquet, étant postérieure à celle où vous me chargez de proposer au s^r Fabre l'acquisition de sa figure d'*Abel*, me dispense de répondre à cet article, puisqu'elle m'apprend que vous renoncez à vos dispositions sur cela en faveur du procédé généreux de M. de la Borde, qui offre mille écus de cette figure. Une autre lettre de M. Robert à M. Fabre lui explique vos intentions relativement au tableau dont vous me parlez : le sujet indiqué de *Vénus et Adonis mourant* lui fait grand plaisir, et il se fait un bonheur d'exécuter ce tableau aussitôt qu'il aura terminé celui de *la Prédication de saint Jean*, dont il est occupé présentement.

J'ai reçu la copie d'après l'Espagnolette, par le s^r Le Thier : elle justifie plainement l'idée que l'on m'en avoit donnée et le succès général qu'elle a eu à Naples. Le corps du Christ surtout, qui est la plus belle

partie de l'original, est véritablement une chose superbe... C'est une des belles copies qui auront été faites par les pensionnaires. Le sr Le Thier est sur le point de retourner en France et compte partir sous un mois [1].

7 septembre 1791.

L'exposition des ouvrages des pensionnaires, qui a lieu à la Saint-Louis, s'est faite comme de coutume; mais il n'y avoit et il n'y a encore que les ouvrages de cinq pensionnaires. Tous les autres se sont trouvés en retard, malgré tout ce que j'ai pu dire et faire; mais les exhortations et les prières font peu [dans un temps] où l'on croit que la subordination la plus douce est une entrave à l'usage de la liberté. Je ne puis vous parler, Monsieur, que de ce qu'il y a jusqu'à présent à cette exposition. Le sr Fabre y paroît avec honneur par sa figure représentant *Milon de Crotone*... Le sr Garnier a fait une bonne copie de la belle *Descente de croix* d'Annibal Carrache. Le sr Le Thier, ancien pensionnaire, s'y distingue par sa belle copie du tableau de l'Espagnolette... Le sr Meinier [2] a fait une académie représentant *Daniel dans la fosse aux lions*. Le sr Lefaivre, architecte [3], a exposé quelques détails dessinés des études du Panthéon, dont il est chargé de faire la restauration.

20 septembre 1791.

L'exposition s'est complétée successivement. Le sr Garnier, peintre, a fait une figure d'*Ajax cherchant à se sauver du naufrage*, dans laquelle il montre beaucoup de progrès depuis l'année dernière. Le sr Gounaud [4] a fait une figure d'un berger qui se repose, où il y a de la vérité et des finesses de détail. Le sr Girodet a exposé une étude représentant *Endymion endormi au clair de la lune*, dont j'ai été très-content. Ce tableau est d'une belle harmonie, d'un grand caractère de dessein, et surtout d'un genre original qui appartient à son auteur. Ce jeune artiste, qu'on peut déjà regarder comme un homme, donne les plus belles espérances. Le sr Corneille, sculpteur, a fait un bas-relief représentant *Narcisse se regardant dans l'eau;* cette figure a de la finesse et de la grâce. Le sr Gérard [5] a fait un guerrier expirant où il y a des choses bien étudiées.

1. Cet artiste obtint la double gratification pour son retour.
2. Claude Meynier, peintre, né en 1769, mort en 1832; pensionnaire depuis le 16 janvier 1790.
3. Arrivé le 1er novembre 1789.
4. Peintre, entré le 1er avril 1788.
5. Antoine-François Gérard, sculpteur, à l'Académie depuis le 1er novembre 1789.

Le s^r Dumont[1] a fait une étude représentant *Endymion*, où l'on voit qu'il s'est occupé de l'antique; le s^r Le Mot[2], un *Ajax qui se tue*. En tout, l'exposition a fait plaisir et me paroît une des meilleures qui aient été faites jusqu'à présent.

Je suis un peu plus tranquille sur ce dont j'avois eu l'honneur de vous faire part dans mes précédentes lettres. Je ne néglige rien de ce qui peut être emploié, dans la circonstance délicate où nous nous trouvons ici, pour prévenir tout ce qu'il y aurait à craindre, et j'espère que tout ira pour le mieux si l'on me seconde[3].

## RAPPORT

### FAIT A LA CONVENTION PAR G. ROMME, ET DÉCRET RENDU DANS LA SÉANCE DU 25 NOVEMBRE 1792.

Plusieurs artistes vous ont demandé la suppression des académies de peinture et d'architecture. Vous avez renvoyé leur pétition à l'examen de votre comité d'instruction publique : je viens en faire le rapport en son nom, et vous présenter un objet sur lequel il est très-urgent que vous prononciez.

1. Jacques-Edme Dumont, sculpteur, né en 1761, élève de Pajou, envoyé à Rome en 1788.

2. François-Frédéric Lemot, sculpteur, né en 1773, mort en 1827; arrivé le 15 septembre 1790.

3. La tranquillité de Ménageot ne fut pas de longue durée. Il demanda de nouveau son remplacement l'année suivante, et l'Académie de Paris venait d'élire pour son successeur Suvée, lorsque, quatre jours après, éclata le coup de foudre. C'est ce que raconte le *Journal* du graveur Jean-Georges Wille, dont nous devons l'obligeante communication à M. Henri Vienne :

« Le 20 [novembre], je me rendis à notre assemblée académique, qui avoit été convoquée extraordinairement. Le sujet étoit d'y élire au scrutin relatif un directeur pour l'Académie de France à Rome (M. Ménageot ayant demandé sa démission pour cause de maladie). Il y eut de grands débats sur le mode de cette élection, qui durèrent un temps infini; mais le calme revint, comme de raison. Enfin, comme nous étions 64 votants, et que le scrutin, en premier lieu, portoit 32 voix pour le citoyen Suvée, peintre, et 16 ou 17 pour le citoyen Vincent, également peintre (le reste des voix portoit sur différents membres), alors il fallut absolument un nouveau scrutin, lequel donna au citoyen Suvée la supériorité, par laquelle il étoit nommé directeur de l'Académie de Rome. Deux jours après, le citoyen Suvée vint me voir à l'occasion de son élection, et, deux jours après encore, l'Assemblée nationale fit un décret par lequel la place de directeur de l'Académie françoise à Rome fut supprimée. Par conséquent, le citoyen Suvée doit rester icy. »

Vous voyez sans doute avec peine, législateurs, des corporations sous le nom d'académies, dont plusieurs furent créées pour servir la vanité et l'ambition des cours, bien plus que par amour pour les progrès de l'esprit humain, insulter encore à la Révolution françoise, en restant debout au milieu des décombres de toutes les créations royales [1]...

Il existe à Rome, sous le titre d'académie de France, un corps d'élèves en peinture, sculpture et architecture, sous la direction d'un artiste françois, nommé jusqu'à présent par le roi.

Ces élèves, reconnus dignes des regards et de l'appui de la nation, sont envoyés à Rome pour exercer leur crayon, et dérober le secret du génie en copiant les chefs-d'œuvre échappés à la faux du temps.

Par suite d'un régime barbare, et que vous devez vous empresser de détruire, ces jeunes artistes sont mal logés, mal nourris, impitoyablement délaissés, pendant que le directeur vit somptueusement au milieu des attributs de la royauté, qu'une cour orgueilleuse a fait placer dans le palais qu'il habite, et déploie le faste insolent d'un représentant royal de l'ancienne diplomatie.

La place est en ce moment vacante, et nous la croyons inutile, nuisible même à l'esprit de l'institution. Ce n'est pas au milieu des productions des Raphaël et des Michel-Ange que des artistes, dans la vigueur de l'âge, pourront être dirigés avec fruit par un homme inférieur à ces grands maîtres, et déjà lui-même glacé par l'âge.

Une surveillance trop rigoureuse ne convient pas mieux aux élèves-artistes, qui sont appelés, par la nature de leur art, à exercer librement leur génie.

Ce qu'il leur faut, c'est une surveillance morale, fraternelle et de confiance; c'est un puissant appui contre les vexations auxquelles les amis de la liberté sont souvent exposés, dans un pays où l'on s'honore encore de sa servitude, où l'ignorance, l'erreur et le préjugé sont effrontément présentés comme la source d'une félicité éternelle.

Votre comité vous propose, en conséquence, de supprimer la place de directeur de cette académie : la nation y gagnera environ 50,000 livres par an. L'agent de France pourra lui être substitué avec succès pour l'établissement.

1. Les Académies ne survécurent pas longtemps. Elles furent supprimées à la suite d'un rapport de David, où ce grand artiste, oublieux de son passé, s'écriait, après avoir dépeint les alarmes d'un de ses collègues : « Le malheureux ne voyait que son Académie; je le regardai avec mépris, et je connus dans toute sa turpitude l'esprit de l'animal qu'on nomme académicien ! » (Séance du 8 août 1793.)

Voici le projet de décret qu'il vous propose :

DÉCRET.

La Convention nationale, après avoir entendu son comité d'instruction publique, décrète ce qui suit :

Art. Ier. La place de directeur de l'Académie de France, de peinture, de sculpture et d'architecture, établie à Rome, est supprimée. Cet établissement est mis sous la surveillance immédiate de l'agent de France.

Art. II. Le conseil exécutif est chargé sans délai d'en changer le régime, pour l'établir sur les principes de liberté et d'égalité qui dirigent la République françoise.

Art. III. La Convention nationale suspend dès à présent toute nomination, tout remplacement dans les académies de France.

A. LECOY DE LA MARCHE.

# ÉROS

## ÉTUDE SUR LA SYMBOLIQUE DU DÉSIR[1]

C'est avec la même réserve qu'on peut essayer d'expliquer les représentations d'enfants ailés, si nombreuses dans les peintures murales et sur les camées. Le nom de Génies, qu'on leur donne vulgairement, est tout à fait impropre, le Génie étant une divinité italique. Le nom de Démons, qui appartient à la mythologie grecque, serait plus convenable pour désigner ces petites figures qui personnifient les mille désirs de l'âme humaine, l'amour du jeu, l'amour de la chasse ou de la pêche, l'amour de la table, l'amour des combats, etc.[2] La fantaisie des artistes s'exerçait librement sur ce type d'Éros, à peu près étranger aux traditions primitives. La toute-puissance du Désir devint un thème inépuisable d'allégories ingénieuses, rendues plus claires et plus saisissantes par le contraste entre la faiblesse enfantine et les occupations les plus hardies. Tantôt l'enfant Éros monte sur le dos des lions, tantôt il joue avec les attributs des Dieux[3], car le Désir ne recule pas même devant l'impossible. Sur le bouclier

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 265.
2. Pistolesi, *Il Vaticano*, IV, pl. xxxiv, xli, xlvi. Bouillon, III, bas-reliefs, pl. xiv.
3. Wieseler, II, pl. li, n° 628. Museo capitolino, tav. 185.

d'Alkibiade, il était représenté la foudre de Zeus à la main. Une jolie statue [1], dont il existe de nombreuses variantes, nous le montre armé de la massue d'Hèraklès et vêtu de la dépouille du lion de Némée.

Toutes ces images n'avaient rien qui pût offenser la piété des anciens, moins timide que celle des modernes, et plus habituée à la langue des symboles. Quand Homère et les autres poëtes parlaient du Sommeil, dompteur de tous les Dieux, on pensait à l'intermittence des forces naturelles, dont l'action semble interrompue pendant la nuit et pendant l'hiver. De même, quand les artistes montraient les Dieux soumis à la puissance du Désir, on se rappelait que toute volonté, même l'énergie créatrice des mondes, suppose un but à atteindre, et on ne voyait là qu'une expression poétique de la théorie des causes finales. L'esprit grec, à la fois mythologique et spéculatif, analysait curieusement l'idée abstraite du Désir, et les produits de cette analyse prenaient spontanément des formes plastiques. Tantôt Éros se dédoublait et devenait Antéros, le désir réciproque, le vengeur des amours méconnus. Tantôt à côté d'Éros se groupaient Himéros et Pothos, celui qui inspire le désir et celui qui l'éprouve.

On croit avoir retrouvé des représentations d'Éros et d'Antéros dans quelques monuments peu importants au point de vue de l'art, notamment dans un petit bas-relief votif [2] où on les voit sous la forme de deux enfants ailés se disputant une palme, sujet que Pausanias vit représenté en broderie sur une ceinture à l'usage des athlètes, dans le gymnase d'Élis [3]. Nous avons parlé plus haut des statues de Scopas représentant Éros, Himéros et Pothos. Les noms de Pothos et d'Himéros sont quelquefois inscrits sur les vases peints, au-dessus de figures ailées identiques à celles d'Éros. On croit reconnaître la réunion de ces trois Démons dans une peinture de vase [4] représentant trois jeunes gens ailés dont le premier tient une bandelette, le second une branche d'arbre et le troisième un lièvre. On a même voulu les retrouver dans la célèbre peinture d'Herculanum intitulée la *Marchande d'amours* [5], parce que les enfants ailés qui figurent dans cette charmante composition sont au nombre de trois; mais il y en a cinq dans une autre peinture [6] représentant un sujet analogue.

1. Bouillon, III, statues, pl. IX.
2. Museo Borbonico, XIV, n° 34.
3. Pausanias, VI, n° 23.
4. Wieseler, II, pl. LII, n° 667.
5. Guigniaut, pl. CIII, n° 404.
6. Wieseler, II, pl. LII, n° 660.

Il n'y a pas lieu de chercher à préciser le sens de toutes ces personnifications du désir que les artistes multipliaient à volonté pour l'agrément de leurs compositions. Toutefois, quand on voit figurer si souvent sur les sarcophages[4] des troupes d'enfants ailés se disputant la victoire dans des luttes gymniques ou dans des courses de chars, on peut supposer l'intention de représenter la vie comme un combat perpétuel des désirs de l'âme qui aspire vers un bonheur inconnu. De même dans les scènes encore plus nombreuses où Éros figure au milieu du thiase de Dionysos, couronné de lierre ou de pampres, travaillant à la vendange, montant sur des léopards ou domptant des Centaures, comme dans la magnifique statue du Louvre intitulée *Centaure Borghèse*[2], on peut croire à un rapprochement mystique entre l'extase de l'ivresse et l'ivresse du désir, et la fréquente répétition de scènes de ce genre sur les sarcophages exprime très-naturellement le désir d'une vie future que les initiés concevaient sous la riante image d'une ivresse éternelle.

Le caractère mystique d'Éros dans la dernière période du Polythéisme se traduit non-seulement par son association avec Dionysos, Dieu de la mort et de la résurrection, mais par les compositions très-variées où il est mis en rapport avec Psychè, allégorie de l'âme humaine. Le mot Psychè signifie à la fois âme et papillon, et ce double sens indique déjà le rapprochement qui s'offrait à l'esprit des Grecs entre l'insecte ailé sortant de sa chrysalide et la renaissance de l'âme au delà du tombeau. La fable de Psychè, ses épreuves douloureuses, conséquences d'une funeste curiosité, sa descente aux enfers et son mariage célébré dans l'Olympe sont racontés sous une forme gracieuse et légère dans le roman d'Apulée, probablement d'après Aristophon, mais la pensée contenue dans cette légende remonte beaucoup plus loin. « Cette fable, dit Ottfried Muller[3], repose bien évidemment sur l'idée orphique qui voit dans le corps la prison de l'âme ; suivant les croyances orphiques en effet, l'âme passe sa vie sur la terre dans le souvenir d'une réunion pleine d'un bonheur ineffable avec Éros dans une existence antérieure, mais, repoussée par lui, elle brûle d'une flamme inutile, en attendant que la mort les réunisse une seconde fois. »

Le symbole de Psychè a fourni de nombreux motifs de composition à l'art. Parmi les monuments qui nous restent, le plus important est le

1. Bouillon, III, bas-reliefs, pl. XIII. Pistolesi, IV, pl. XLIII, et VI, pl. XII et XIII.

2. Bouillon, I, pl. LXIV, III, bas-reliefs, pl. V et XI. Villa Albani VII, LXXXIX, et XC. Pistolesi, V, pl. LXXVI.

3. *Manuel d'Archéolohie*, § 397, note 9.

charmant groupe du musée capitolin[1] où Éros et Psychè, debout tous les deux, se tiennent étroitement embrassés. Il existe deux autres groupes à peu près semblables, l'un à Florence, l'autre à Dresde, où les deux figures ont des ailes, qui manquent dans le groupe du Capitole, supérieur aux deux autres par l'exécution. Les ailes de papillon sont l'attribut caractéristique de Psychè ; c'est pour cela qu'on a donné son nom au beau torse de Capoue, au musée de Naples, qui porte des traces

PSYCHÈ OU NIOBIDE.

d'ailes aux épaules. Une des Niobides de Florence a aussi des ailes; l'attitude de cette statue, dont il y a une répétition au Louvre[2], également avec des ailes, peut aussi bien convenir à l'âme, cherchant à se dérober aux flèches du désir, et à une fille de Niobè succombant sous les flèches d'Apollon et d'Artémis, qui sont l'emblème des morts subites. Un groupe du Louvre[3] nous montre Psychè dans une posture analogue,

1. Bouillon, I, n° 32.
2. Ibid., III, statues, pl. x.
3. Ibid., pl. IX.

mais encore plus suppliante, auprès d'Éros dont elle paraît implorer la pitié. La même scène figure au revers d'une monnaie impériale de Nicomédie[1].

L'allégorie d'Éros et de Psychè, si souvent reproduite sur les bas-reliefs et les camées, représente non-seulement les joies et les peines de la passion, mais une idée plus élevée, qui se fait jour à travers la légèreté de la forme, l'épuration de l'âme par la douleur et la mort, puis sa résurrection et son union mystique avec l'amour divin. Toutefois, ce mysti-

L'UNION DE L'AME ET DU DÉSIR.

(Camée de Tryphon.)

cisme funèbre s'est surtout développé dans la dernière période de l'Hellénisme, et c'est souvent d'après la date d'un monument qu'on peut décider avec quelque vraisemblance s'il contient une allusion aux destinées ultérieures de l'âme ou une simple allégorie de la vie terrestre. L'union d'Éros et de Psychè, représentée sur un sarcophage du musée britannique[2], peut bien signifier la réunion de l'âme bienheureuse avec l'idéal poursuivi en vain pendant la vie ; mais le même sujet, dans des

1. Wieseler, I, pl. LXXII, n° 404.
2. Guigniaut, pl. CII, n° 403.

œuvres plus anciennes, comme le célèbre camée de Tryphon[1], contemporain d'Alexandre, paraît se rapporter plutôt à la naissance qu'à la mort. C'est une scène de mariage dont tous les personnages sont des enfants ailés. Les deux époux voilés et tenant des colombes, emblème d'amour conjugal, sont conduits avec une chaîne par Éros, ou par l'Hymen, qui tient un flambeau et remplit les fonctions de paranymphe. Deux autres amours, peut-être Himéros et Pothos, les accompagnent, l'un préparant le lit nuptial, l'autre tenant sur la tête des époux une corbeille de fruits, emblème de fécondité. C'est en effet par son union avec le Désir que l'âme entre dans la naissance, et descend des hauteurs de la voie lactée dans la sphère troublée de la vie.

L'AME ESCLAVE DU DÉSIR.

Alors commence la série des épreuves douloureuses de Psychè. L'âme est devenue l'esclave du Désir; des pierres gravées[2] nous la montrent tantôt enchaînée dans ses liens, ou attelée à son char, tantôt brûlée par son flambeau et foulée sous les pieds. Mais elle peut à son tour dompter le Désir, et alors elle lui emprunte ses ailes, pour s'élever victorieuse vers le monde supérieur. D'après un fragment d'Aristophon, cité par Athénée, Éros ayant été banni du ciel, ses ailes furent données à la

1. Guigniaut, pl. XCVIII, n° 408.
2. Wieseler, II, pl. LIV, n°s 685, 690, 691, 692.

Victoire; un camée du musée de Florence[1], reproduisant cette allégorie, nous montre Hermès conducteur des âmes attachant au dos d'une jeune fille les ailes d'Éros enchaîné. Un bas-relief[2] provenant sans doute d'un sarcophage représente avec plus de développement le triomphe des Ames sur les Désirs : l'un pleure sa défaite, l'autre s'accoude tristement sur sa lyre, un troisième est enchaîné par une Psychè vêtue de la robe courte de la Victoire, tandis qu'une autre Psychè brise l'arc et le carquois d'Éros et éteint son flambeau. C'est par une allégorie du même genre que Psychè est quelquefois identifiée avec Némésis, symbole de la loi morale et de la domination de l'âme sur elle-même.

L'AME VICTORIEUSE DU DÉSIR.

L'âme remontant au ciel avec les ailes du désir est une image familière à Platon. La philosophie devait exercer sur l'art d'une époque mystique autant d'influence que la poésie en avait eu sur les monuments de la mythologie héroïque ; ou plutôt les idées qui couraient dans l'air à chaque époque se traduisaient spontanément dans l'art comme dans la littérature. Les emprunts ne deviennent des plagiats que lorsqu'ils portent sur la forme et le style, qualités essentiellement individuelles qu'il n'est pas permis d'usurper sous prétexte *qu'on ne saurait mieux dire*. Ce qui semble particulier à Platon, quant à la doctrine, c'est la distinction des deux Éros, le désir céleste qui attire l'âme vers les types éternels, et le désir terrestre qui l'enchaîne aux apparences changeantes.

1. Guigniaut, CV *bis*, n° 409 d.
2. Wieseler, II, pl. LV, n° 694.

Quoiqu'on puisse trouver des allusions à cette doctrine sur quelques bas-reliefs, le plus souvent, comme le remarque Ottfried Muller, il n'est pas nécessaire d'y avoir recours pour expliquer le double rôle d'Éros, tantôt bourreau, tantôt consolateur, dans les monuments de l'art. Les douleurs de l'âme sont des épreuves qui la purifient. Éros torture Psychè pour l'élever au rang des Dieux et pleure lui-même du mal qu'il fait souffrir.

Sur un cratère de marbre du palais Chigi [1], Éros est représenté tenant un papillon au-dessus d'un flambeau, en même temps qu'il détourne la tête en pleurant. A droite et à gauche sont deux figures

L'AME BRULÉE PAR LE DÉSIR.

debout, qu'on interprète par Elpis et Némésis, c'est-à-dire l'Espérance, qui nourrit les désirs et la Continence qui les modère. Sur un bas-relief du Vatican [2], on voit deux Éros tenant un papillon chacun par une aile, au-dessus d'un autel où brûlent leurs flambeaux. Tous deux pleurent en détournant les yeux du sacrifice qu'ils accomplissent; c'était l'attitude solennelle de ceux qui allumaient le bûcher des funérailles : *aversi tenuere facem*, dit Virgile. Une scène analogue est figurée sur un beau vase de marbre du prince Belvedere, à Naples [3]. Le sujet principal est un sacrifice funèbre offert par deux époux : derrière eux est un adolescent nu et ailé s'appuyant sur un flambeau renversé, devant un autel sur lequel est un cygne, emblème d'apothéose. De l'autre côté, deux figures

1. Wieseler, II, pl. LIII, n° 670.
2. Museo Pio Clementino, IV, n° 25.
3. Raoul-Rochette, *Monuments inédits*, page 227, pl. XLII A.

semblables s'appuient de même sur leurs flambeaux renversés, et, de l'autre main, tiennent entre eux un papillon en détournant la tête. Une urne cinéraire, placée à l'extrémité du bas-relief, en complète la signification funèbre.

Cet adolescent ailé, tenant un flambeau renversé, a été souvent représenté sur les sarcophages. Lessing et après lui Raoul-Rochette y ont vu la personnification du Trépas, Θάνατος. Selon Herder, ce serait plutôt le Sommeil, mis à la place de son frère jumeau, par un euphémisme habituel aux anciens, qui évitaient de prononcer même le nom de la mort et

LE SOMMEIL DU DÉSIR.

qui, dans les monuments de l'art, en rappelaient l'idée par des allusions diverses. C'est ainsi que la vie et la mort peuvent être représentées par les Dioscures, qui sont l'étoile du matin et l'étoile du soir. Le célèbre groupe de saint Ildefonse, connu sous le nom des Deux Frères [1], peut être pris aussi bien pour la représentation des deux fils de la Nuit que pour celle des deux fils de Lèda, qui meurent alternativement pour se partager l'immortalité. Mais de tous les euphémismes dont on peut envelopper l'idée de la mort, le plus clair et le plus simple est l'extinction des flammes du Désir. Le sommeil éternel est donc parfaitement rendu par l'image d'Éros éteignant son flambeau.

Considéré sous cet aspect, Éros se trouve naturellement associé aux

1. Mongez, *Iconographie romaine*, pl. XXXIX, n° 1.

Dieux de la mort. Tantôt les jambes croisées et la tête inclinée, il se confond absolument avec le Sommeil, comme dans le monument qui porte pour inscription : *Somno Orestilia filia ;* tantôt éteignant son flambeau d'une main et portant de l'autre une urne cinéraire, il marche en tournant la tête vers un papillon placé derrière lui [1]. Sur une pierre sépulcrale [2] on voit deux adolescents ailés, les jambes croisées, fermant la porte d'un tombeau. Un sarcophage nous montre d'un côté Éros brûlant un papillon auprès d'un autel, de l'autre Éros endormi, exactement pareil à la figure du Sommeil dans le monument d'Orestilia, avec les jambes croisées et le flambeau renversé, pendant que son arc et son carquois sont suspendus derrière lui [3]. Quelquefois il est monté sur un dauphin ou sur un cheval marin, par allusion au voyage des âmes vers les îles heureuses, au delà du fleuve Océan [4]. Scopas avait représenté le cortége des Divinités marines conduisant l'âme d'Achille vers l'île blanche ; sur plusieurs bas-reliefs conçus d'après cette donnée, notamment sur le beau sarcophage des Nèréides [5], le dernier voyage est représenté par des enfants ailés se jouant au milieu des Tritons, des Ichthyocentaures et de tous les Démons de la mer.

Ces allégories mystiques de la vie et de la mort se reproduisent sous mille formes sur les sarcophages, et quelquefois le même monument présente une double expression de la même idée. Un sarcophage du Capitole [6] nous montre la descente et l'ascension de l'âme à travers un double symbole, celui d'Éros et de Psychè et celui de Promètheus, créateur et type idéal de l'humanité. Au milieu du bas-relief, près de la Terre féconde, qui lui fournit les éléments de sa création, Promètheus modèle les hommes, et Athènè les anime en leur posant sur la tête le papillon symbolique. Au-dessus, Clotho file la destinée humaine, Lachésis la règle d'après les mouvements des astres. De la sphère lumineuse où roule, au delà de l'Océan, le char de l'Aurore, l'âme est descendue sur la terre à l'appel du Désir : Éros tient Psychè embrassée, et, dans la caverne du monde sublunaire, Hèphaistos forge les chaînes de Promètheus, emblème de la prison du corps. Les ancêtres de la race humaine, Deucalion, fils de Promètheus, et son épouse Pyrrha, ferment ce côté du

1. Lessing, *De la manière de représenter la mort,* page 50, pl. VI.
2. Ibid. page 44, pl. V.
3. Wieseler, II, pl. LIII, n° 669.
4. Villa Albani, LIII, Bouillon, III, bas-reliefs, n° 14. Clarac, pl. 187.
5. Bouillon, I, bas-reliefs, III, bas-reliefs, n°s 7, 10, 11. Armellini, *Sculture de Campidoglio,* tav. 379, 380.
6. Guigniaut, pl. CLVIII, n° 603. Wieseler, II, pl. LXVI, n° 341.

tableau. L'autre côté en est la contre-partie. Éros, confondu avec Thanatos, renverse son flambeau éteint sur un cadavre et tient une couronne funéraire où se pose un papillon. Atropos ferme le livre de la destinée, et on voit, enveloppée d'un voile, se dresser la grande Nuit. Dans le ciel monte le char de la Lune, et Hermès, conducteur des âmes, emporte Psychè loin de la Terre, qu'il laisse sous ses pieds. Bientôt, par l'effort des vertus héroïques, Promètheus va être délivré de ses chaînes, car déjà Hèraklès perce de ses flèches l'aigle qui lui rongeait le cœur. Derrière le héros on aperçoit Atlas et le dragon des Hespérides, allusion au jardin céleste, où il va cueillir les pommes d'or.

Quelques antiquaires ont cru voir dans ce monument un mélange des traditions grecques avec la mythologie hébraïque ; les figures de Deucalion et Pyrrha pourraient être prises pour Adam et Ève, et alors on aurait de l'autre côté, au lieu d'Atlas et du dragon des Hespérides, le Serpent d'Éden et le Tentateur. Sans admettre cette opinion, on peut reconnaître qu'une pareille confusion de symboles religieux n'est pas sans exemple dans les monuments de la dernière époque de l'art. Ainsi le groupe d'Éros et Psychè se trouve quelquefois sur les tombeaux chrétiens dans les catacombes de Rome. La philosophie alexandrine avait fait pénétrer dans tous les esprits cette allégorie du Désir céleste qui ramène les âmes vers les hauteurs. On le voit par les termes dans lesquels Proklos, le dernier des philosophes grecs, célèbre dans l'hymne à Aphroditè les Dieux ailés, les immortels Désirs. Leur double fonction est clairement indiquée par le poëte mystique, qui nous montre d'un côté ceux qui, « ministres des volontés paternelles et d'une bienveillante providence, pour multiplier la vie dans l'univers, inspirent aux âmes le désir de naître sur la terre », tandis que d'autres « percent les âmes des flèches de l'Idéal, afin que, poussées par l'aiguillon du retour, elles aspirent à revoir les demeures splendides de leur mère ».

Ainsi le Polythéisme à son déclin, et le Christianisme à son aurore, se rencontraient dans une pensée commune, le dégoût de la terre et l'aspiration vers l'éternel silence. L'art moderne, peut-être sans en avoir conscience, a repris toute cette mythologie au point où l'avait laissée l'antiquité, en représentant sous la même forme, ainsi que nous le remarquions en commençant, les Amours sur la terre et les Anges dans le ciel. La légende de Psychè a inspiré à Raphaël un ensemble de chefs-d'œuvre, la décoration de la Farnésine. Mais, dans cette suite de fresques, et surtout dans une autre série de compositions sur le même sujet qui figure dans l'œuvre de Raphaël, quoiqu'elle lui soit sérieusement contestée, l'union d'Éros sous les traits d'un enfant avec Psychè qui garde

LA DESCENTE ET L'ASCENSION DE L'AME. (Sarcophage.)

les formes d'une femme offre une disproportion aussi choquante pour le goût que pour la morale et que la chasteté de l'art grec avait toujours évitée. D'ailleurs, dans toutes les œuvres où l'art moderne emprunte ses motifs à la religion des anciens, il s'arrête à l'enveloppe des symboles. La science cherche à en pénétrer le sens intime, et toutes les fois qu'elle y parvient, on doit reconnaître que cette religion morte, à laquelle chaque génération a jeté en passant sa part d'injures, avait su, même aux jours de sa vieillesse et de sa décadence, revêtir de formes inimitables des conceptions d'une haute moralité et d'une mystérieuse profondeur.

LOUIS MÉNARD.

LA

# CÉRAMIQUE DU NORD DE LA FRANCE

## EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

### DE VALENCIENNES

A l'heure où seront imprimées ces lignes, l'exposition rétrospective de Valenciennes aura fermé ses portes, et il semblerait inutile d'appeler à ce propos l'attention des curieux, s'il n'était pas important de montrer les efforts d'une Société savante qui a donné à d'autres villes de la contrée un exemple bon à suivre.

Comment se font trop souvent les expositions en province, chacun le sait. Un organisateur intrépide bat le rappel jusqu'à ce qu'il se soit adjoint quelques gens de bonne volonté. Alors on explore les maisons des particuliers, les églises, les anciens châteaux des environs. Tout objet qui sort des greniers, des caves et des galetas, pourvu qu'il soit boiteux, branlant, emmaillotté de toiles d'araignée ou confit dans l'humidité, est appelé à faire partie de l'exhibition, depuis le plat d'étain du dressoir de campagne jusqu'à la châsse byzantine qui contient quelque fragment de relique. C'est un pandœmonium où un dessus de porte crevé peint par un ancien vitrier du pays fait vis-à-vis à un ascétique portrait de religieux décroché des murailles d'une sacristie. Le démodé, le fripé, le rouillé, se prévalent audacieusement du titre de *curiosité* et prennent

parfois la place de quelque merveille de l'art industriel, relégué dans le coin ombreux d'une vitrine. Sans doute il y a à voir dans ce bric-à-brac; mais l'entassement, l'absence de méthode, l'assimilation d'objets sans valeur avec de délicates œuvres d'art, ne poussent pas à étudier ces produits perdus dans un entassement de choses qui forment repoussoir dans le mauvais sens du mot.

Toutefois il n'en était pas de même à Valenciennes, quoique l'exposition fût considérable. (Le catalogue ne comprend pas moins de 1,400 numéros relatifs à la peinture ancienne et moderne, à l'archéologie et surtout à la céramique, que j'ai étudiée plus particulièrement.)

Dans cette exposition se remarque la nature patiente et logique des habitants du nord de la France, dont l'ordre est la qualité dominante. L'étude de la céramique s'étant développée, des collections parisiennes s'étant formées presque aussi importantes que celles des musées de l'État, et la critique ayant pris part à ce mouvement, des monographies s'ensuivirent dans le but de restituer à une province, un département, une ville, un hameau, le souvenir d'anciens produits, jadis la fortune du pays.

Ce fut le Nord qui, après Paris, donna le branle. L'un des premiers, parmi les historiens de la faïence, le docteur Warmont restituait à Sinceny, un petit bourg du département de l'Aisne, des céramiques dont l'origine décorative avait ses racines à Rouen, mais dont certaines pièces de grande dimension pouvaient rivaliser avec les plus éclatantes des potiers normands[1]. Entre autres travaux qui se succédèrent à quelques années de là, parurent l'*Histoire de la céramique lilloise*, de M. Houdoy[2], et les *Recherches historiques sur les manufactures de faïence et de porcelaine de l'arrondissement de Valenciennes*, par le docteur Lejeal[3]. Ces deux ouvrages, remarquables par les recherches consciencieuses des auteurs et les renseignements nouveaux qu'ils fournissaient, n'eurent peut-être pas autant de portée que le livre du docteur Warmont, relatif à des céramiques qui intéressaient davantage les amateurs affolés des produits de Rouen et de leurs congénères. La mode avait, à juste titre, pris la capitale de la Normandie sous son patronage. Rouen triomphait à la fois de l'antique et du moderne : l'Italie, la Hollande, l'Espagne, la Suède et les divers centres de fabrication française devinrent ses

1. *Notice sur les faïences anciennes de Sinceny*. Noyon, broch. in-8°, 16 pages, 1863. — *Recherches historiques sur les faïences de Sinceny, Rouy et Ognes*, in-8°. Pl. Chauny, 1864.

2. Gr. in-8°. Aubry, 1869.

3. Gr. in-8°. Valenciennes, 1868.

humbles sujets. En quinze ans le prix des faïences normandes centupla. Amateurs, gens de Bourse, personnages huppés, voulurent posséder du Rouen, comme au temps dont parle Saint-Simon : « Tout ce qu'il y eut de grand ou de considérable se mit en huit jours en faïence, en épuisèrent les boutiques et mirent le feu à cette marchandise. » L'image semble violente : « *mettre le feu à cette marchandise!* » elle est faible aujourd'hui.

Les autres fabriques en furent un peu délaissées, même celles de Nevers, dont la réputation avait été si longtemps considérable.

Depuis, et sans toucher à la gloire des faïences de Rouen, qui continuent à tenir la corde, les recherches locales n'en portèrent pas moins leurs fruits. Quelques expositions rétrospectives, telles que celle organisée par le docteur Aussant[1], à Rennes, montrèrent sinon de beaux produits, du moins de curieuses greffes d'art appliquées à des centres particuliers. Je laisse intentionnellement de côté les exhibitions organisées par certaines villes de la Normandie : la note de Rouen y dominait éclatante, agréable à revoir, mais représentée en tous lieux de cette province par de nombreux types.

Au point de vue des connaissances nouvelles, l'exposition de Valenciennes était plus profitable à la science, quoique l'attention de la critique et des amateurs eût gagné à être davantage éveillée : prudent et modeste, le Nord se défie de ses entreprises jusqu'à leur parfaite réussite. Les collections de MM. Lejeal et Bilbaut de Douai eussent suffi à former une intéressante exhibition.

Recueillies pièce à pièce, lentement et avec tact, les céramiques de M. Lejeal devaient le conduire à donner au public un premier mémoire : *Note sur une marque de faïence contestée* (Valenciennes, 1865), avant de lancer la belle publication qu'a patronnée le savant M. Jacquemart et pour laquelle Perrin, de Lyon, devait développer tout le luxe de sa typographie.

Il en fut de même pour le docteur Lejeal et le docteur Warmont : la méthode puisée dans l'exercice de leur profession les conduisit au même résultat : ils donnèrent d'abord dans un court mémoire le résultat de leurs premières recherches, attendant du temps et des recherches les matériaux pour compléter leur œuvre. C'est ce qu'on ne saurait assez répéter aux chercheurs de documents céramiques qui attendent trop

1. Aucun journal d'art n'a mentionné la mort récente de M. Aussant, à qui on doit le travail : *Fabrique de poteries artistiques à Fontenay, près de Rennes, au* XVIe *et au* XVIIe *siècle.* (Gr. in-8°. Rennes, 1870.) Mémoire qui n'a pas été mis dans le commerce.

longtemps pour remplir ce tonneau des Danaïdes qu'on appelle l'érudition ; jamais on ne le comble et on meurt comme M. Potier, avec le regret de laisser trop de notes et pas assez de travail élaboré. Il faut prendre pied d'abord, se dire que des recherches qui semblent insuffisantes sont suffisantes pour enclaver un petit domaine. Balzac écrivait, dit-on, sur les pans des murailles nues de sa propriété des Jardies : Ici *sera* accroché un Raphaël ; un Titien lui *fera* face. L'érudit, grâce à son sens d'induction, indique comme le grand romancier que certaines preuves lui font actuellement défaut qui, dans l'avenir, répondront à ses affirmations actuelles. J'insiste sur cette méthode, qui me paraît la bonne, en pensant aux publications que préparent deux hommes qui craignent de ne pas assez remplir de faits leurs monographies : M. Fétis, de Bruxelles, dont on attend des renseignements utiles sur les fabriques de céramique des Flandres, M. le comte de Valencia de don Juan, occupé à fouiller les archives des couvents pour constituer l'histoire qui manque des céramiques espagnoles.

Les docteurs Lejeal et Warmont procédèrent en naturalistes qui, ayant étudié l'échelle des êtres, pensent qu'une bonne monographie de l'éponge vaut mieux qu'une médiocre étude sur l'homme [1]. En même temps, d'ailleurs, les deux érudits recueillaient des pièces particulières à leur contrée ; et si le département de l'Aisne a négligé l'occasion jusqu'ici de montrer les richesses de Sinceny, le département du Nord n'a eu garde de laisser sous le boisseau les curieuses trouvailles du praticien de Valenciennes.

Terres sèches, biscuits, porcelaines, faïences modelés et décorés dans la contrée, M. Lejeal les a groupés, suivant la méthode particulière à son livre, dans l'exposition qui vient d'avoir lieu. Et quoique les groupes de Fickaert le Flamand soient intéressants, que les porcelaines fabriquées à Valenciennes offrent certains renseignements utiles au point de vue de l'art et de la fabrication, on me permettra de m'étendre sur la riche collection de faïences locales du docteur.

Les produits fabriqués à Saint-Amand y sont nombreux : le catalogue en décrit près de cent cinquante pièces. L'appellation de « broderies » usitée au XVIII^e siècle pour désigner certaines faïences de Rouen s'appliquerait bien plus justement aux décors de Saint-Amand délicatement dentelés, obtenus à l'aide du blanc fixe se mariant aux fleurs, aux oiseaux et à des paysages. Sans doute ce décor est une imitation de certaines porcelaines chinoises, du *sopra bianco* italien, du blanc sur bleu de Nevers ; on se servait du même procédé en même temps à Saint-Amand, petite ville du Nord, et à Rörstrand en Suède ; mais l'ap-

plication de cette couleur blanche, qui ne fond pas, forme épaisseur, et dont les potiers se servaient aussi ingénieusement que les aquarellistes qui donnent de la valeur à un détail par une touche de gouache, offre un aspect particulier dans les faïences de Saint-Amand[1].

Cette décoration, qui s'allie doucement à des fonds bleuâtres ou s'applique à des décors alsaciens, et à l'aide de laquelle les potiers ont ornementé des plats et des assiettes, des bouquetières et de grandes fontaines, on s'étonne que la fabrication moderne, en quête incessante de modèles, ne s'en soit pas inspirée. De telles combinaisons discrètes et délicates de blanc sur blanc sont applicables à mille objets divers ; et c'est pourquoi il eût été souhaitable que plus de publicité eût été donnée à l'exposition de Valenciennes. Les curieux retrouveront heureusement la faïence de Saint-Amand à une exposition qui, dit-on, se projette l'an prochain à Douai, une ville qui fut également un centre de fabrications céramiques.

Le collectionneur qui, après M. Lejeal, a le mieux compris le rôle de ces exhibitions locales, est certainement M. Th. Bilbaut, de Douai. Si les administrations municipales encourageaient par des prix de tels concours, M. Bilbaut eût dû obtenir une médaille d'argent, M. Lejeal une médaille d'or. Soixante-dix spécimens, choisis parmi les céramiques douaisiennes, formaient le lot de M. Bilbaut. A l'exception de quelques biscuits, c'étaient pour la plupart des terres jaspées, à fond brun rougeâtre, parfois agrémentées de guirlandes et de festons en relief et décorées de bleu. Certaines pièces sont signées des noms des fabricants, car il est à remarquer que les faïences du Nord marquent volontiers leurs produits, contrairement aux habitudes des potiers de Rouen, de Nevers et de Moustiers.

L'exposition de M. Lejeal est surtout intéressante au point de vue décoratif; celle de M. Bilbaut se fait remarquer par des détails historiques et locaux. On sait que le Nord, Lille en tête, avait une tendance marquée pour l'artillerie. Un bol de Douai représente les principaux attributs chers aux enthousiastes de sainte Barbe : canon, poire à poudre, tire-bourre, écouvillons. Une autre tendance vers les principes

1. Pour mieux me faire comprendre, une description ne valant pas le moindre des croquis, je renvoie les curieux au beau livre que vient de publier M. Sträle : *Rörstrand et Marieberg, Recherches sur les céramiques suédoises du* XVIII^e^ *siècle. Trad. du suédois.* 1 vol. gr. in-8°. Pl. Stockholm, 1872. On devra consulter également, pour l'analogie de ces blancs sur blancs, l'ingénieux album de M. Mareschal : *Les Faïences anciennes et modernes, leurs marques et décors.* 1 vol. gr. in-8°. Pl. Beauvais, 1868.

des encyclopédistes et des francs-maçons doit être signalée. Une pièce du service de la loge maçonnique de Douai, la « Parfaite Union », est ornementée du compas et du niveau symboliques. Si des drageoirs ou tabatières portent en relief le médaillon de Louis XVI avec l'inscription : *Vive le roi!* d'autres boîtes à bonbons affichent la devise : *Vive* (sic) *libre ou mourir!*

Cette fabrique livrait également aux esprits préoccupés des doctrines philosophiques du dernier siècle des bustes de Voltaire et de Jean-Jacques.

J'avais un vague sentiment de ce foyer du Nord lorsque je publiais l'*Histoire des faïences patriotiques*, et j'indiquais cette région comme abondante en renseignements pour ceux qui me suivraient dans cette voie. Une visite au musée céramique de Lille, organisé il y a peu d'années par M. Houdoy, la vue des tableaux de Louis Watteau, ce Panini lillois, un peintre qui ne quitta point sa province et fit passer sur d'intéressantes toiles les mœurs et coutumes de son pays en même temps qu'il peignait les faits civiques de la Révolution dans le Nord, les céramiques qu'il décora pour le faïencier Fauquet, de Saint-Amand, suffisent maintenant à prouver le centre de certaines faïences patriotiques qu'éclaireront encore les publications en préparation de M. Ansel, de Saint-Omer.

La fabrication de céramiques dans le Nord et le Pas-de-Calais fut considérable à la fin du siècle. Peu de villes qui n'eussent leur manufacture de faïence. Sur la valeur des produits de Lille on est à peu près fixé; également sur Saint-Amand, Valenciennes et Douai; mais Saint-Omer, Aire, Bailleul, Dunkerque, Calais, Desvres, Hesdin, Arras, attendent leur historien et, en y joignant les produits de Tournai, fourniraient un ensemble qui donnerait lieu à une très-importante exposition rétrospective.

Il est fâcheux que M. Houdoy n'ait pas exposé à Valenciennes les pièces lilloises de sa collection : elles sont remarquables par des analogies et des copies de décors des faïences de Rouen qu'il faut étudier attentivement sur place et non dans un livre.

A l'exposition de Valenciennes j'ai remarqué deux beaux plats de faïence de Tournai, appartenant à M. Meurice; dans le fond des plats sont peints de riants paysages circonscrits dans un cercle supporté par d'élégants nœuds de rubans dont nulle description ne peut donner l'idée.

La collection de M. Petit, adjoint du maire d'Arras, manquait également à Valenciennes; on eût sans doute pu détacher des murailles de la

maison du chanoine Berguet certaines pièces intéressant directement la contrée. Je sais que M. Fétis, de Bruxelles, aurait exposé volontiers diverses pièces relatives à Tournai, s'il avait été invité à prendre part à cette exposition.

Il appartient maintenant à une grande ville du Nord de préparer une exposition qui fera époque dans le monde des céramistes : Saint-Quentin, Lille, Douai, Bruxelles au besoin. Là serait groupé l'art qui commence à Sinceny et se poursuit jusque dans les Flandres. On y admettrait quelques pièces caractéristiques des grandes fabriques du centre, de l'ouest et du midi de la France, comme termes de comparaison; mais l'ensemble devrait être rigoureusement méthodique et montrer les produits picards et flamands dans toute leur intégrité. Ce jour-là les recherches céramiques seraient avancées d'autant et l'art industriel moderne ne serait pas le dernier à en faire son profit.

CHAMPFLEURY.

LA

# FAMILLE DE MIGNARD

En 1861, M. Auguste Huchard a publié, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome IX, pages 282 à 290), une notice sur Pierre Mignard et sa famille, qui contient des renseignements exacts sur la famille et la naissance de ce grand peintre.

Les registres des actes de baptême des paroisses de Troyes avaient fourni à M. Huchard la plus grande partie des éléments de ce travail plein d'intérêt; mais, malgré le soin que l'auteur avait apporté à ses recherches, il avait dû laisser dans l'obscurité quelques points de l'histoire de la famille de Mignard.

Il s'agit de faits d'un ordre si secondaire que, malgré le prix qu'on attache d'ordinaire à connaître tout ce qui se rapporte aux hommes célèbres (et Mignard a été un des grands peintres du XVII^e siècle), je ne me suis pas décidé sans peine à donner ce petit complément de la curieuse notice de M. Huchard.

On connaît l'anecdote que l'abbé de Monville a rapportée : Mignard serait fils d'un officier de l'armée royale, d'origine anglaise, et du nom de Pierre More [1].

Il est certain qu'une famille Mignard existait à Troyes au XIV^e siècle.

Un Mignard, Jaques ou Jaquot Mignard ou Mignart, était maçon et gendre de Jehan Thierry, le maître maçon de la cathédrale. Il a travaillé à la construction de cet édifice de 1381 à 1394, et était, de 1383 à 1386, un des premiers ouvriers de Henry de Bruisselles (de Bruxelles) et de Henry Soudan, qui élevaient le jubé. Il demeurait au bourg Saint-Denis, près de Troyes.

Le grand-père et le père de Mignard portaient bien le nom de Mignard; mais un Pierre Mignard, qui vivait de 1540 à 1550, était surnommé *le More*. Il n'était pas le seul, à Troyes, qui fût alors appelé de la sorte : un Nicolas, dit le More, était huchier de 1512 à 1523; un Denis, dit le More, était charpentier de 1530 à 1531; d'autres More étaient maçons, l'un en 1430, l'autre en 1520 et en 1521. J'ignore s'ils appartenaient à la famille Mignard.

L'assertion de l'abbé de Monville donne lieu de supposer que le père de Mignard a porté le surnom du More.

Ce surnom n'indique pas une origine anglaise, il est analogue à celui de *Sarrasin*,

1. *Vie de Pierre Mignard, Premier peintre du Roy... A Paris, 1730.*

qui n'était pas rare au moyen âge, même à Paris. La présence et le séjour à Troyes de quelques artisans, mores ou d'origine moresque, s'expliquent de plus d'une façon, et en particulier par la longue occupation arabe en Espagne et les relations du comte Thibault IV avec ce pays.

M. Huchard n'a pas découvert la profession du père de Mignard, et, s'en rapportant à une note de la fin du XVI^e siècle, que Grosley a consignée dans ses *Mémoires sur les Troyens célèbres* (t. II, page 158), il a attribué au grand-père, à Panthaléon, la qualité de marchand armurier. C'est aussi ce qu'a fait plus tard M. Le Brun-Dalbanne, dans son *Étude sur Pierre Mignard, sa famille et quelques-uns de ses tableaux.*

Panthaléon était *chapelier*. Il avait épousé Oudette Véron, la fille d'un chapelier. On le suit dans les registres de l'impôt et dans ceux des paroisses de 1554 à 1585.

Pierre, son fils, qui fut le père de Mignard, était aussi chapelier. Dans les rôles des tailles de 1583 et de 1587, il est inscrit comme tel, et, dans les rôles de 1602, de 1603 et suivants, il est porté avec la profession de boutonnier.

Des oncles de Mignard, dont l'abbé de Monville avait fait des officiers de l'armée royale, deux, Odard (1554-1591) et Nicolas (1567-1593), étaient aussi chapeliers; un autre, Panthaléon (1560-1594), était passementier.

D'autres Mignard vivaient à Troyes dans le même temps. L'un, Bernard (1569-1591), était passementier; un autre, Pierre (1570-1571), était bonnetier; un troisième, Pierre (1577-1580), était chapelier; un quatrième, Pierre (1600), était tavernier.

Enfin, un Pierre Mignard était chapelier à Lyon (1585-1592).

Les Mignard étaient donc chapeliers. Ce fait est confirmé par Nicolas Pithou.

Le 10 juin 1588, le cardinal de Lorraine entra à Troyes par surprise. « Et a l'instant les Mignards chapeliers, et les Faulcons parcheminiers et quelques autres qui estoient a relais en un lieu proche de la porte (de Cronceaux) se presenterent en armes... et conduisirent le cardinal en la maison episcopale [1]. »

Les documents du temps nous font bien connaître ces Mignard. C'étaient les oncles de Mignard et des « ligueurs à outrance ». C'est à eux que se rapporte la pièce suivante [2] :

« ... A Panthaleon, Oudart et Pierre les Mignards, la somme de cent escus a eulx accordes pour leurs peines et sallaires d'auoir trouué et denoncé a messieurs les Maire et Escheuins quatre petits coffres couuertz de cuyr dans lesquels estoient les papiers, bagues et vaisselle d'argent de Nicolas Largentier, lequel tenoit le party contraire. »

L'ordonnance de payement est à la date du 25 novembre 1589. La somme ne fut payée que l'année suivante, et, dans les comptes de 1590-1591, les Mignard sont désignés comme « soldatz des gardes de monsieur le maire [3] ».

M. Huchard a fait la remarque que les Mignard ont eu généralement pour parrains et marraines des bourgeois de bonne condition, des gens de robe et d'épée, des nobles et même de puissants personnages. La position de fortune de cette famille ne fut pas la raison de ces patronages. Les Mignard étaient pauvres, si pauvres même, que plusieurs d'entre eux, et entre autres le père de Mignard, furent déchargés de tout impôt.

1. *Histoire ecclesiastique de l'Eglise pretendue reformée de la ville de Troyes.* Bibliothèque nationale, collection Dupuy, vol. 698, f° 470.

2. Bibliothèque nationale, Collection de Champagne, vol. 84, f° 126.

3. Archives de la ville de Troyes, Registre B 221.

Panthaléon Mignard habitait à Troyes, en 1573, une maison « bastie à neuf », avec cour et jardin, qui touchait au pont des Terrasses [1].

Le père de Mignard ayant fait baptiser ses enfants dans des églises différentes, il semble qu'il ait changé plusieurs fois de domicile. Cela est peu probable. De 1583 à 1606, Pierre a toujours habité au même lieu, dans le quartier de Belfroy, ou du moins il y a toujours eu sa boutique et son petit atelier. En janvier 1610, il a déclaré demeurer dans la rue de Fort-Bouy, au quartier de Saint-Jacques; ce n'était peut-être qu'un domicile momentané, car en 1612, l'année de la naissance de Mignard, il était dans le quartier de Belfroy. Sa maison était dans la rue Moyenne, où on le trouve encore en 1626.

Mignard a eu peu d'élèves : on n'en connaît que trois.

L'un d'eux, Nicolas Fouché, était de Troyes. Il était, dit-on, neveu de Mignard [2]; cette parenté me paraît douteuse. Fouché était fils du peintre Léonard Fourché ou Fouché et de Edmée Passot; il est né en janvier 1653. C'était un peintre habile, qui avait passé plusieurs années en Italie et qui est mort en 1731 ou en 1732.

NATALIS RONDOT.

1. Archives du département de l'Aube. Censier noir de l'église de Saint-Étienne.
2. Bibliothèque nationale, Collection de Champagne, vol. 108, f° 207.

Le Directeur-gérant : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [1877]

## EXPOSITION RETROSPECTIVE

### DE MILAN

Deux expositions étaient ouvertes à Milan, lorsque l'exercice un peu irrégulier de nos dévotions ita-

liennes nous fit revoir, aux dernières vacances, la ville enchantée et toujours embellie. Sous les ombrages des Jardins publics, on avait réuni, malheureusement en trop grand nombre, les œuvres des artistes modernes; au palais Bréra, une exposition moins bruyante et pourtant très-bien accueillie montrait une collection improvisée d'*opere d'arte antica*, c'est-à-dire de tableaux anciens, de sculptures, d'orfévreries, de majoliques, de tapisseries, musée d'un jour emprunté aux trésors des églises, à l'ameublement des plus nobles maisons, aux cabinets ignorés ou fameux des amateurs de Milan et de la province.

A propos de l'exposition des artistes vivants, ce qu'un ami de l'Italie peut faire de mieux, c'est de garder un silence fraternel. Ce concours n'en a pas moins été très-suivi; toute la péninsule s'y est intéressée, et grâce aux journaux, à la photographie, aux gravures, le bruit de cette fête de l'art nouveau s'est répandu jusqu'à Rome. Tous les soirs *il Secolo* publiait un article, et la naïve image dont il était illustré reparaissait la semaine suivante dans un journal romain, *la Capitale*. L'exposition des œuvres d'*arte antica* n'a pas provoqué des curiosités aussi expansives. Elle présentait des séductions plus austères, et il faut reconnaître que Mantegna et Pierino da Vinci sont moins à la mode que Pagliano et Monteverde qui ont obtenu, l'un dans la peinture, l'autre dans la statuaire, les deux grands prix d'honneur institués par le prince Humbert. Mais combien dans son silence recueilli cette exposition était belle, comme elle nous ramenait aux jours glorieux de l'art italien! On nous permettra d'en dire un mot, et, bien que l'exposition, inaugurée le 26 août, se soit fermée le 7 octobre, nous demandons la permission de la supposer ouverte encore. Notre langage échappera ainsi aux fatalités de l'imparfait qui, à propos d'aussi belles choses, serait vraiment trop mélancolique, et nous prolongerons, au moins pour un instant, le plaisir qu'a pu nous faire le spectacle de tant de raretés célèbres et de tant de merveilles inédites.

Les tableaux forment la plus grande partie des trésors réunis au palais Bréra, et, comme on devait s'y attendre, l'école lombarde y tient la meilleure place. Venise y peut cependant dire son mot, et la Toscane aussi. Les organisateurs de l'exposition ont voulu répondre aux préoccupations actuelles des historiens et des critiques; ils n'ont pas convoqué les Procaccini, les Crespi, les Nuvolone, et tous ces maîtres de la décadence dont l'Italie du nord est si bien approvisionnée; ils n'ont pas songé à complaire au président de Brosses et à Cochin : ils ont fait appel aux peintres de cette époque heureuse et sincère où l'art paraît encore chercher sa voie et où tant de talent se montre sous l'apparence des naïvetés

du début. Et tout d'abord le xv^e siècle est représenté ici par une œuvre capitale de Bartolommeo Vivarini, qui appartient au duc Lodovico Melzi. C'est un tableau d'autel à six compartiments, et pour ainsi dire à deux étages. La partie inférieure est occupée par trois figures debout, saint Sébastien, saint Christophe et saint Roch : vous connaissez assez Vivarini pour deviner que ces trois saints sont un peu revêches et sauvages. Au-dessus, la Vierge et l'Enfant se montrent en compagnie de saint Benoît et de saint Bernardin de Sienne. Sur le terrain, aux pieds de saint Roch, un *cartellino* laisse lire l'inscription suivante : *Factum Venetiis per B. Bartholomeum Vivarinum de Muriano pinxit 1486.* Le tableau est donc de la dernière manière du maître. Il n'est guère au-dessous des Vivarini qu'on voit à Venise. Sans parler du caractère frappant des têtes et de la force réelle qui se cache sous cette barbarie apparente, la peinture est singulièrement intéressante pour l'histoire du coloris. On y sent l'influence des voisins et comme un reflet des préoccupations contemporaines. Dans la figure de la Vierge, il y a du Mantegna et du Jean Bellin. Vêtue d'une tunique d'un rose pourpré et d'un manteau bleu très-rompu, elle est doucement enveloppée dans une harmonie toute vénitienne. Ces tons et cet accord étaient ceux qu'on commençait à aimer, et ceux qu'on devait retrouver plus tard sur la palette des plus grands coloristes de Venise.

Les expositions comme celles du palais Bréra ont cela de bon qu'elles nous font faire de nouvelles connaissances. Voici, dans la salle d'entrée, une peinture de Vincenzo Civerchio. C'est le maître que Vasari appelle Verchio et auquel il consacre deux ou trois lignes médiocrement exactes. Il appartient évidemment à la seconde moitié du xv^e siècle. Son tableau, peint *a tempera*, se divise, comme celui de Vivarini, en deux portions superposées : en haut est une *pieta* entre saint Sébastien et saint Roch ; au-dessous, deux saints, symétriquement placés, présentent à la madone le donateur Mariotto Obiani et sa femme Antonia. Cette peinture, prêtée par la fabrique de Santa-Maria della Passione, ne donne pas une très-haute idée du talent de Civerchio. C'était, à n'en pas douter, un peintre dur, et, pour l'époque, un peu en retard. Il semble être de ceux que l'histoire a le droit de laisser dans l'ombre.

Une autre rareté, mais plus frappante celle-là, a trouvé place dans une des salles que le marquis Gian Giacomo Trivulzio a remplies des merveilles de sa maison. Il s'agit d'un Antonello de Messine, un maître que les Parisiens connaissent bien, car ils ont au Louvre son chef-d'œuvre. C'est un portrait, ou simplement une tête d'homme, nature robuste, visage apoplectique dont l'épiderme flamboie comme si le frêle

tissu allait se rompre sous la surabondance d'un sang trop riche. Au bas de cette tête inquiétante, nous retrouvons, avec une date précieuse, la fine écriture connue : 1476. *Antonellus Messaneus pinxit.* Ainsi ce portrait a été peint un an après celui du *Condottière* du Musée. Mais combien il est inférieur à l'incomparable chef-d'œuvre ! Certes, l'effigie de l'homme à la face rouge est pleine de caractère ; on y reconnaît cette exécution attentive et patiente qu'Antonello devait, dit-on, à ses études chez un maître flamand; mais, soit que le modèle eût moins d'accent, soit pour toute autre cause, ce portrait de 1476 reste infiniment au-dessous de celui du Louvre. Il ne s'impose pas au regard par cette intensité de vie, par ce rayonnement mystérieux qui d'un visage fait une âme. Et c'est ici l'occasion de le dire : on connaît mal Antonello de Messine, lorsqu'on n'a vu que le *Condottière* de Paris et l'admirable personnage au bonnet noir du musée d'Anvers. Nous venons de revoir les Antonello de l'Académie de Venise ; nous avons sous les yeux celui de la collection du marquis Trivulzio. Devant ces œuvres, intéressantes toujours, mais si inégales, on est bien forcé de convenir que le prodigieux portraitiste a eu ses moments de langueur et de somnolence. Antonello n'était pas de ceux qui sont sublimes tous les matins.

Dans cette même salle du marquis Trivulzio, qui est pour l'exposition de Milan ce qu'était à Manchester le salon de lord Hertford, apparaît un chef-d'œuvre exceptionnel, un grand tableau de Mantegna. Il réunit en un groupe à disposition sculpturale la Madone dans une gloire, et plus bas saint Jean-Baptiste, saint Grégoire, saint Jérôme et un autre saint. Au premier plan sont des anges qui tiennent des instruments de musique ou qui chantent, *angeli musicanti,* dit fort bien le catalogue. Ce tableau, qui porte une date (1497), passe pour l'un des plus importants parmi ceux que le maître padouan a peints *a tempera.* Tout d'abord il déroute un peu le spectateur. En raison du procédé d'exécution, les couleurs sont mates, sans vigueur et sans éclat, et l'ensemble est comme enveloppé d'une sorte de poussière grise. Mais après une ou deux minutes d'étude, les formes s'accentuent, les reliefs s'accusent, et l'admiration est conquise par la beauté du caractère. Cette peinture, exécutée deux ans après la *Madonna della Vittoria* du Louvre, se rattache au même idéal, avec plus d'austérité encore et de grandeur. C'est en présence de pareilles œuvres qu'on serait tenté de dire : « Mantegna est un statuaire. »

A côté de cette *Madone* qui serait digne du plus riche musée, les autres tableaux ont presque l'air de tableaux de genre. Le Carpaccio, de la collection Poldi Pezzoli, paraît peu significatif ; il est authentique

pourtant, et la signature du maître se lit sur cette toile empruntée à l'histoire de Samson trahi par Dalila. Mais voici un peintre singulièrement intéressant, Borgognone, qui, dans ses premières œuvres, exprime si bien la situation de l'art en Lombardie au moment où Léonard de Vinci vint renouveler l'idéal. Ambrogio da Fossano, surnommé le Borgognone, est un maître très-varié, et il est assez mal connu. Plusieurs peintures lui sont attribuées à l'exposition de Milan. Nous n'en citerons que trois : un tableau d'autel représentant saint Jérôme, saint Ambroise et sainte Catherine, et, au-dessus, le Christ mort entre la Vierge et saint Jean (au professeur Brambilla) ; la *Madone avec l'Enfant* et le *Rédempteur* (collection de la famille Borromeo). Ce sont des tableaux dans la manière claire, d'une exécution savoureuse, aux fonds richement ornementés, et dans lesquels le caractère des physionomies est toujours puissamment écrit. Mais comme la vérité nous est sacrée, nous devons dire qu'aucune de ces peintures d'Ambrogio ne présente l'intensité de coloris, l'effet de noir et de blanc qu'on remarque dans le volet récemment acquis par le Louvre, où l'on voit saint Pierre martyr protégeant une noble dame agenouillée. Les tableaux de l'exposition de Milan sont plutôt dans la manière pâle que caractérise la *Présentation au temple* achetée en 1863 à Otto Mündler. Profitons de l'occasion pour dire combien la dernière acquisition du Louvre nous semble heureuse. Ambrogio da Fossano était bien digne de figurer dans notre Musée : on pourra y étudier désormais ses deux coloris et ses deux styles [1].

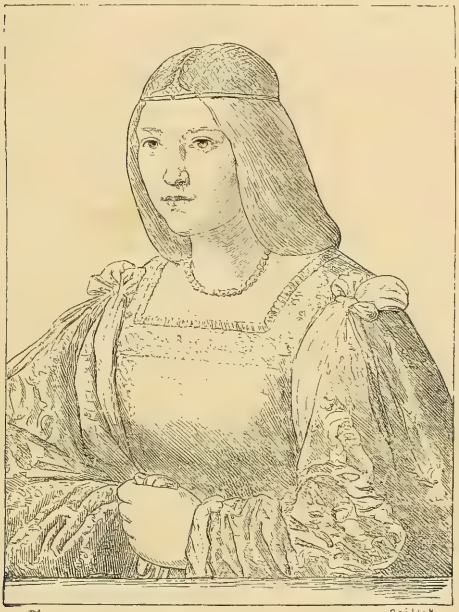
Arrivons à ces maîtres charmants et forts qui se groupèrent autour de Léonard et surent profiter si bien de ses leçons. L'exposition du palais Bréra raconte le plus beau chapitre de l'histoire de l'école lombarde. Quoiqu'il ait vécu jusqu'en 1526, Bernardino Zenale ou Bernardino da Treviglio n'appartient pas essentiellement au groupe léonardesque. Architecte — il a travaillé au Dôme, — peintre de portraits et de sujets religieux, homme de bon conseil, car il était souvent consulté sur les œuvres qu'on projetait dans les régions voisines, il avait déjà une manière, celle du xv^e siècle, lorsque Léonard arriva à Milan. Bernardino ne fut pas complétement conquis par la grâce, mais il adoucit sa méthode *crudetta ed alquanto secca*, dit Vasari, qui nous apprend en outre que l'auteur de la *Cène* tenait Bernardino pour un maître rare. Et comme

1. Ici, une observation. D'après l'inscription figurée sur le cadre du nouveau tableau du Louvre, Ambrogio da Fossano serait mort en 1522. Cette date est douteuse. Les auteurs de la dernière édition du catalogue du musée Bréra (1872) assurent qu'en 1524 le peintre lombard travaillait encore.

Léonard de Vinci avait raison ! A ceux qui ont vu au musée Bréra *Louis le More et sa femme Béatrice agenouillés devant la Madone*, il n'est pas besoin de dire quel admirable peintre est ce Zenale. Nous le savions : aussi est-ce sans surprise que nous l'avons trouvé énergique, magistral, concentré, dans les deux portraits exposés par le marquis Giuseppe Arconati. L'un de ces portraits serait celui de Mathias Corvin, roi de Hongrie ; l'autre est celui d'un inconnu. Ce sont, de quelque nom qu'on les baptise, des personnages redoutables, dont le profil, découpé avec une certaine violence, s'enlève sur un fond noir. On dirait deux austères médailles à la façon de Pisano, mais avec quelque chose de plus net encore et de plus souligné. Zenale est aussi l'auteur d'un portrait de jeune homme, qui appartient à la famille Borromeo. L'œuvre a souffert. Au bas de l'effigie, un cartel, très-effacé, permet de lire un nom : *Leonardus*, et une date : 1568. Le nom pourrait à la rigueur être celui du personnage ; la date semble folle sur une peinture du xv^e siècle. Je crois volontiers à une restauration ignorante, à une inscription mal lue et sottement refaite. Quoi qu'il en soit, ce portrait est merveilleux ; pour le caractère et « la ressemblance », c'est comme un Antonello, avec une exécution plus souple et plus généreuse. A dater de ce jour, Bernardino Zenale, déjà célébré dans les *Chefs-d'œuvre de la peinture italienne*, devient l'un des saints de notre calendrier.

On pourrait rapprocher de cet austère profil un portrait de femme, peinture un peu plus moderne qui nous dira quelque chose de nouveau sur le talent de l'un des plus fidèles imitateurs de Léonard, Giovanni Antonio Beltraffio. Ce portrait, emprunté à la collection du marquis Pietro Isimbardi, est à bien des égards un des morceaux les plus frappants de l'exposition. On en trouvera ici la gravure. L'inconnue n'est pas belle à la mode parisienne ; mais l'art l'a divinisée, et elle demeure adorable avec ses dix-huit ans, son calme mystérieux et l'excentricité de son costume historique. Elle est vue en buste, sur un fond noir. Les cheveux lisses sont d'un brun rougeâtre, évidemment artificiel, les Milanaises de 1500 n'étant pas moins savantes que les Vénitiennes à donner à leur chevelure des colorations arbitraires. Le visage est d'une blancheur doucement ambrée. Un mince cordon noir agrémenté de quatre petites perles se dessine sur le front. Des grains de jais forment le collier. Le corsage, découpé carrément sur la poitrine, est d'un rouge éclatant avec une bordure noire ; les manches sont d'un bleu éteint ; aux épaules et sous les bras, des crevés laissent de chaque côté ressortir une blanche étoffe. Si vives qu'elles soient, ces couleurs font assez bon ménage ; le temps a harmonisé les nuances qui, au premier jour, ont peut-être été

un peu criardes. Quant à l'exécution, elle est superbe, unie et tranquille. Quoique le modelé soit doucement indiqué (et vraiment on ne saurait dire comment ce résultat a été obtenu), cette peinture est antérieure aux délicatesses infinies, aux morbidesses amoureuses de la



PORTRAIT DE FEMME D'APRÈS G.-A. BELTRAFFIO.

( Collection du marquis Isimbardi.)

*Joconde.* Le portrait de Beltraffio se rattache par un lien visible aux premières œuvres que Léonard de Vinci a peintes à Milan, telles que le portrait présumé de Lucrezia Crivelli, au musée du Louvre. Beltraffio, mort en 1516, n'a probablement pas vu la *Joconde* terminée. L'auteur du portrait de la femme au corsage rouge n'en est pas moins un disciple absolu de Léonard, pendant la période lombarde du maître toscan. Et qui sait si ce gentilhomme, qui ne faisait, dit-on, de la peinture que pour occuper

ses loisirs, ne nous a pas laissé son chef-d'œuvre dans cette vivante image? Comme les amoureuses de Léonard de Vinci, la jeune Milanaise de Beltraffio est un peu de la nature des sphinx, et l'on ne devine pas trop ce que veut dire la sérénité énigmatique de cette figure qui, entrevue une fois, se fixe à toujours dans le souvenir charmé.

Il n'est pas besoin de demander si, dans une exposition aussi essentiellement milanaise que celle dont nous rendons compte, il y a des Luini. Il y en a trop. Non qu'on puisse se lasser jamais d'étudier les productions de ce maître délicat, mais parce que tout le monde à Milan s'imagine avoir au moins un Luini et que chacun se croit autorisé à l'exposer à la curiosité publique. En y mettant toute la courtoisie requise, je dirai que parmi les peintures attribuées à ce maître il en est plus d'une dont l'authenticité éveille quelque doute, et plus d'une aussi que des restaurations malheureuses ont déflorée. Il faut, en outre, se rappeler un fait trop oublié : Bernardino Luini avait un frère nommé Ambrogio; il eut aussi deux fils; le frère et les fils étaient peintres, et on peut supposer que toute la famille a fait des Luini. De là des tableaux dont on ne sait trop que dire, sinon que ce ne sont pas des copies, mais des imitations faibles, doucereuses, languissantes. Ces Luini de seconde main ne donnent que plus de valeur aux types incontestables, par exemple au *Christ mort avec les saintes Femmes, saint Jean et un Ange*, de la collection Borromeo. Le maître y est bien caractérisé. Luini avait emprunté aux figures de Léonard leur indéfinissable sourire et il le prêtait volontiers à tous ses personnages. Dans la composition que nous analysons, en présence du cadavre du Christ, les saintes Femmes ont les yeux en pleurs, et pourtant le désespoir ne les empêche pas d'avoir au coin des lèvres le sourire que l'on sait. On peut trouver que les spectatrices du lugubre drame ont le chagrin un peu gai. Mais le tableau, équivoque au point de vue de l'impression morale, n'en est pas moins charmant et du meilleur Luini. Il faut citer en outre une *Madone*, qui appartient aussi à la famille Borromeo; le Bambino souriant entre les bras de la jeune Vierge est une création ravissante.

La collection de Mme Cereda Rovelli a fourni au musée provisoire du palais Bréra un Marco d'Oggione de premier ordre. Le motif est celui que l'école lombarde a si souvent traité. Nul effort d'invention dans ce tableau a *due piani*, où l'on voit, en haut, saint Benoît, saint Augustin et sainte Monique, en bas, deux donateurs invoquant la Vierge sous la protection de leurs saints patrons. Sur le terrain, la signature : *Marci Ogionis p.* Ici, les colorations sont beaucoup plus vives qu'elles ne le sont d'ordinaire chez les élèves de Léonard : les chairs ont quelque chose

de giorgionesque, le ciel est d'un bleu presque vénitien. Je n'entends pas d'ailleurs exalter plus qu'il ne convient le talent de Marco d'Oggione : l'originalité lui manqua toujours, et l'histoire le juge bien quand elle le laisse au second rang.

L'exposition de Milan nous permettra peut-être d'ajouter un renseignement ignoré à ceux qui nous sont parvenus sur Andrea da Solario. On sait quelle est l'indigence des livres pour la biographie de l'auteur de la *Vierge au coussin vert*. Le catalogue du musée du Louvre dit fort bien qu'Andrea vint en France en 1507, qu'il travailla au château de Gaillon jusqu'en septembre 1509 et qu'on le perd de vue après cette date. Un tableau, inconnu à la plupart des historiens français, nous donnera tout à l'heure des nouvelles d'Andrea.

Arrêtons-nous d'abord devant un portrait, aujourd'hui en déplorable état, mais qui a dû être excellent. Au costume et à la coiffure, on reconnaît un contemporain de Louis XII, un personnage français peut-être : on serait tenté d'y voir un des compagnons de Charles d'Amboise. Cette ruine appartient à Mme Antonia Perego. La collection de M. Poldi Pezzoli nous montre ensuite trois œuvres du maître. Bien qu'elle soit çà et là un peu repeinte, la *Sainte Catherine* est une jolie figure. Le *Saint Jean-Baptiste* et le *Repos en Égypte* sont signés, le premier *1499 : Andreas Mediolanensis f.*; le second, *Andreas de Solario mediolanens f. 1515.* Ce sont là des signatures instructives. Elles sont authentiques toutes deux, l'écriture en est pareille; enfin, bien qu'exécutées à seize ans de distance, les deux peintures sont évidemment du même artiste. Nous pensons donc qu'une correction devra être apportée au catalogue du Louvre, car, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, il est certain qu'Andrea da Solario vivait encore en 1515. Par leur exécution délicate et caressée, les précieux tableaux de M. Poldi Pezzoli montrent qu'Andrea s'était converti dès l'origine aux leçons de Léonard et que, dans la mesure de ses forces, il lui resta toujours fidèle.

A l'exposition rétrospective de Milan, on peut aussi apprendre quelque chose sur un peintre secondaire que le livret appelle Giovanni Petrini, le catalogue du musée Bréra Gian Pietrino, et qu'on suppose s'être véritablement nommé Rizzo. Les livres parlent à peine de ce dernier adhérent de Léonard, qui, survivant à ses camarades, paraît avoir prolongé assez avant dans le XVIe siècle une carrière laborieuse, mais sans gloire. Pietrino est de la race des copistes. Il avait abdiqué toute personnalité, et lorsque, dans ses rares accès d'indépendance, il s'essayait à l'invention, il ne trouvait sous son pinceau que des souvenirs. Bien qu'il peignît volontiers des madones, d'une dévotion très-adoucie

d'ailleurs et très-souriante, il avait un certain goût pour les images mythologiques. Une *Cérès,* demi-figure nue exposée dans la salle que la famille Borromeo a remplie de ses richesses, montre avec quel soin Pietrino s'évertuait à traduire ces douceurs du modelé, ces regards perdus, ces lèvres finement rieuses qui, pour un élève passionné, représentaient essentiellement l'idéal cherché par le maître. Le tableau prêté par le marquis Brivio n'est pas moins significatif que la *Cérès.* Comme il s'agit d'une femme nue dans un jardin, le catalogue y voit une Madeleine au désert. L'erreur est grave. Ce costume abrégé n'est pas toujours celui du repentir. Gian Pietrino a voulu peindre Égérie, et, comme s'il avait craint de ne pas être compris, il s'est donné le soin d'inscrire sur sa toile trois mots suffisamment clairs : *Egeria dea honestatis.* Elle est assise dans un paysage, sans vêtement, mais chaste, et elle tient à la main une grande clef d'or. On peut discuter sur la signification de cette clef symbolique. Égérie veut-elle dire qu'elle a le secret de la sagesse et qu'elle n'en révèle les trésors qu'à de rares initiés? Cette clef n'est-elle pas plutôt celle des portes de la vie? On doit le supposer, s'il est vrai que les femmes romaines, traitant Égérie comme une autre Lucine, lui offraient des sacrifices pour obtenir des accouchements heureux. La figure est, dans tous les cas, curieuse; empruntée à Léonard pour le style et le sentiment du dessin, elle est faible quant à l'exécution. C'est délicat et maladif. On sent là un art qui se décolore et qui s'en va. Gian Pietrino n'en est pas moins un maître qu'il est bon de connaître : dans son élégance débile, dans son sourire sans conviction, dans l'excessive caresse de son pinceau, il montre comment a fini la grande école de Léonard. La vie est intéressante, même à l'heure où elle s'éteint.

Quelques tableaux, dus à des maîtres italiens d'une autre région, se sont égarés au milieu de cette exposition lombarde. Le Lorenzo di Credi, envoyé par M^me^ Prinetti-Esengrini, est authentique et charmant; la *Vierge* de Gaudenzio Ferrari (même collection) est, dans son coloris en fleur, un excellent type de ce maître, si imparfaitement représenté au musée du Louvre. Cette galerie Prinetti, dont la renommée n'a guère franchi les limites de Milan, a fourni aussi à l'exposition un Paris Bordone très-important, la *Séduction.* C'est le premier acte d'une comédie qui finira par un baiser ; le groupe est d'un dessin bien flottant, mais la coloration est des plus fines dans ses blancheurs dorées. Parmi les portraits du XVI^e^ siècle, un des meilleurs assurément est celui d'un jeune homme, par Giovanni Battista Moroni. Il appartient au marquis Arconati. L'attitude du personnage est d'une distinction incomparable, l'exécution est superbe et fière. Ce Moroni, qui manque au Louvre, était, on le sait,

un Bergamasque ; mais pour la manœuvre du pinceau, pour la musique de certaines harmonies où des gris finement bleutés jouent avec des noirs, il est parfois bien près de Venise. Titien le tenait en grande estime. « Faites faire votre portrait par Moroni, » disait-il aux gentilshommes qui partaient pour Bergame.

L'exposition milanaise abondant en surprises, on y peut voir d'excellentes peintures flamandes et hollandaises. Mme Cereda Rovelli a envoyé, sous la dénomination discrète de *Scuola fiamminga*, un petit tableau véritablement extraordinaire. Il s'agit d'une Vierge dépourvue de toute beauté, tenant un enfant à qui manque la grâce ; mais en cette œuvre des derniers jours du xve siècle flamand, le sentiment est exquis ; l'exécution miniaturée est d'une ravissante délicatesse. Faut-il le dire ? Nous avons pensé à Memling.

Le comte Lodovico Belgiojoso possède surtout des flamands et des hollandais du xviie siècle. Je ne m'attendais pas à trouver un Gonzalès Coques en Lombardie : en voici un, pur et superbe, le portrait d'un bourgmestre ou d'un lettré, vêtu de noir, au milieu d'une bibliothèque : les livres, correctement reliés et brillant çà et là de vagues dorures, donnent pour fond au tableau une chaude harmonie d'un brun roux. Le noble amateur, qui faisait partie de la commission de l'exposition d'*arte antica*, possède aussi une *Fileuse* d'Adrien Van Ostade, un Van Goyen et quelques autres peintures estimables. Le comte Passalacqua et le comte Borromeo se sont chargés de fournir les Breughel. Enfin, dans le salon du marquis Trivulzio, il y a un Jean Leduc de premier ordre. C'est une réunion de musiciens au milieu d'un appartement d'un gris blond. Costumes et figurines, tout est exquis dans cette saine peinture, qui est plus grande que le cadre et où la réalité, fidèlement et spirituellement traduite, prend de l'allure et du caractère.

Nous négligeons les autres tableaux. Il faut, passant à un art qui touche de bien près à celui du peintre, étudier une rareté archéologique d'une importance exceptionnelle. C'est un jeu de cartes, monument considérable dans l'histoire d'une invention qui, au sentiment des érudits, n'a pas été jugée indigne de plusieurs volumes. Que disent les savants ? Ils racontent qu'à l'heure où Charles VI essayait, en jouant aux cartes, de tromper le malaise qui succédait à ses accès de démence, le jeune Filippo Maria Visconti se livrait à Milan à des divertissements de même sorte. A l'appui de leur dire, ils citent un passage d'une vieille chronique : *Variis ludendi modis ab adolescentia usus est... plerumque eo ludi genere qui ex imaginibus depictis fit, in quo præcipue delectatus est.* Ces « images peintes » que le petit duc préférait à tous les autres

jeux, elles nous ont été conservées. Elles sont là, dans des cadres presque pareils, bien que le trésor aujourd'hui divisé appartienne à deux propriétaires, le chevalier Brambilla et le duc Raimondo Visconti d Modrone. On sait même le nom de l'artiste à qui l'on doit ces cartes fameuses : il s'appelait Marziano da Tortona. D'après le caractère qu'elles présentent et d'après les textes historiques, on peut les dater des premières années du XVe siècle. Ce sont des cartons solides de la hauteur d'un petit in-octavo. Tout d'abord ces cartes rappellent nécessairement à l'esprit l'extrait des comptes de Charles VI pour l'année 1392. « Donné à Jacquemin Gringoneur, peintre, pour trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs, ornés de plusieurs devises, pour porter devant le seigneur roy pour son esbattement, 50 sols parisis. » Les cartes de Filippo Maria Visconti sont aussi *à or, à diverses couleurs* et *à devises*. Les unes sont dorées, les autres argentées; presque toutes aussi sont percées de petits trous qui, systématiquement rangés, forment des encadrements ou des dessins. Ces cartes sont en outre décorées de faisceaux d'armes, de flèches, d'épées croisées, de médailles ou de coupes d'or se détachant sur des fonds d'argent. On y voit enfin des figurines de couleur; ici des varlets et des pages, là des dames chevauchant de blanches haquenées, et la Mort, qui est aussi à cheval, et dont la faux démesurée fauche les humains comme les herbes d'une prairie. Çà et là, on voit apparaître la devise : *A bon droyt*. Ces cartes, d'un aspect luxueusement décoratif, sont véritablement superbes. Je me contente de les indiquer en passant, ne me sentant pas d'une force à toute épreuve sur les productions de cet art spécial; mais je devine que les « images peintes » du jeune Visconti pourraient devenir, pour une plume bien informée, l'objet d'une dissertation du plus grand intérêt archéologique.

Revenons sur notre terrain. Les œuvres de sculpture sont rares à l'exposition milanaise. Il faut citer pourtant, dans la collection du marquis Trivulzio, deux statues de marbre attribuées à Balducci de Pise, un *Saint Georges* et un *Saint Michel*. Elles proviennent de l'ancien monument d'Azone Visconti, mort en 1339. Ce sont des figures étranges, sobres de détails, aux formes roides et simples, mais puissamment caractérisées, à la manière d'Andrea Pisano, dont Balducci a vraisemblablement été l'élève. La statuette mutilée d'un guerrier, envoyée à l'exposition par le comte Passalacqua, est donnée comme une œuvre d'Agostino Busti. Nouveau venu dans l'histoire de la sculpture italienne, nous ne pouvons discuter une pareille attribution. Nous connaissons toutefois les moulages et divers fragments du tombeau de Gaston de Foix, que Busti commença vers 1517, et nous savons que, pour l'ornement comme pour la figure,

ce vaillant ouvrier du marbre est tout à fait digne des éloges que lui donne Cicognara.

Nous serons plus affirmatif en ce qui concerne le médaillon de Pierino da Vinci, neveu du grand Léonard. Pierino mourut jeune et l'on sait que ses œuvres sont introuvables. Ce médaillon appartient aussi au comte Passalacqua. C'est une plaque de marbre, découpée en ovale, que l'artiste avait le dessein de sculpter des deux côtés. Un seul est achevé. Il représente, en un doux relief, — les saillies étant à peine indiquées, — la Madone avec l'Enfant. De l'autre côté, un sujet pareil est vaguement ébauché. Ce morceau est plein d'une grâce élégante, et l'on a le droit de le considérer comme absolument authentique, lorsqu'on se rappelle le bas-relief typique de Pierino da Vinci conservé au musée des Offices dans cet étroit corridor où sont les Donatello, les Luca della Robbia, le *Saint Jean-Baptiste* de Rossellino et tant d'autres merveilles.

Ici nous laisserions volontiers la parole à ceux qui, versés dans l'histoire des arts italiens, connaissent le sculpteur Lazar Cassar. Ce nom peut se lire, avec la date 1589, sur le buste d'une femme âgée qui s'appelait Elizabetta Bianchina Vizania, et qui semble avoir été une personne austère, presque une sainte. Bien que la signature soit telle que nous venons de l'écrire, nous croyons y reconnaître celle de Lazzaro Casari, un sculpteur excellent, que les livres ont un peu négligé, mais dont nous avons vu à l'église San Domenico de Bologne une statue tout à fait remarquable, celle qui décore le tombeau de la famille Volta[1]. La figure exposée par le comte Passalacqua semble aussi avoir été détachée d'un monument funéraire. Avec la sincérité passionnée et savante d'une œuvre du XVI^e siècle, elle a la gravité religieuse d'une création d'un temps plus naïf. La main posée sur la poitrine est admirable; la tête vieillie et ridée est d'un émouvant caractère. Ce Casari, que la France connaît si peu, est un artiste digne d'être remis en honneur.

Il faut dire un mot des orfévreries. C'est un monument respectable que la croix donnée en 822 à la métropole milanaise par celui que les Italiens appellent Lodovico il Pio. Ce prince, que, dans un moment d'indulgence, nous avons surnommé le Débonnaire, avait fait crever les yeux à Bernard, roi d'Italie, et couper la tête à bon nombre de personnages de sa cour. La chose faite, il voulut bien en témoigner quelque regret, et c'est lorsqu'il se réconcilia avec les Lombards, qu'il fit cadeau

1. Dans son livre *Tre Giorni in Bologna* (1865), le savant M. Gualandi fait mourir L. Casari en 1588. Le buste exposé à Milan démontre que le sculpteur vivait encore l'année suivante.

à la cathédrale de cette croix fameuse. Supportée par un pied de bronze décoré de trois pélicans d'un dessin un peu chimérique, la croix de Louis le Débonnaire est taillée dans un marbre rouge. Elle est enrichie d'ornements filigranés et de pierreries de couleurs diverses, cabochons ou pierres gravées dans un goût presque byzantin. Au milieu est un crucifix en métal doré, et au bout de chaque bras de la croix se détachent en relief les figurines pleurantes de la Vierge et de saint Jean. Ces figures ne paraissent pas du IXe siècle et il se pourrait que la précieuse relique eût subi plus d'une restauration. Mais le monument n'en est pas moins admirable et du plus grand intérêt pour l'histoire. Cette croix appartient aujourd'hui à l'église S. Maria presso S. Celso. M. Giuseppe Mongeri l'a décrite en quelques lignes dans un livre excellent et nouveau, l'*Arte in Milano*.

L'administration de la basilique Saint-Ambroise a prêté à l'exposition une châsse connue sous le nom de châsse des Innocents. On peut la dater du commencement du XVe siècle. C'est un petit coffret rectangulaire : trois de ses faces sont revêtues d'un émail bleu constellé d'or ; sur ce fond d'outremer se détachent en haut-relief des figures d'argent qui racontent, ici l'enfance du Christ, là l'aventure de saint François recevant les stigmates et l'histoire de saint Gervais et de saint Protais. Le quatrième côté du coffret est simplement décoré de feuillages de métal. L'œuvre, à laquelle M. Mongeri a également consacré quelques détails, est intéressante ; mais elle nous paraît singulièrement au-dessous des ciselures florentines de la même époque. Les figures, trop courtes, ont une certaine lourdeur tudesque.

L'église S. Maria presso S. Celso, propriétaire de la croix de 822, possède aussi une aiguière et un bassin d'argent doré du plus pur XVIe siècle. Ces deux pièces splendides sont naturellement attribuées à Benvenuto Cellini. Elles sont de son temps, voilà tout. Du reste par l'élégance souveraine de la forme et par la perfection de l'outil, ces deux orfévreries étaient au nombre des merveilles exposées au palais Bréra.

Restons-en là. Il faut, pour que la mesure ne soit point dépassée, s'abstenir d'examiner les majoliques et les porcelaines de Capodimonte ; il faut négliger les tapisseries splendides que décore l'écusson des Gonzague, ces admirables *arrazzi* où la laine se combine avec des filaments d'or ; il faut, sans s'arrêter aux vitrines où brillent tant de choses curieuses ou rares, se borner à saluer en passant les livres de chœur aux miniatures éclatantes, les reliures somptueuses, les émaux, les ivoires et ces manuscrits vénérables que Léonard de Vinci lui-même a illustrés de son illisible écriture. Car cette exposition qui, pendant quelques

semaines, a ajouté aux séductions ordinaires de Milan une séduction de plus, c'était tout un musée, un entassement de richesses d'art et d'histoire. Les Parisiens ne l'ont point connue : les journaux, occupés ailleurs, n'ont pas daigné leur dire qu'il y avait là-bas, de l'autre côté de la montagne, sous un ciel plein de lumière, une exposition où l'enseignement était donné par des œuvres admirables et pour la plupart inconnues. Et maintenant il est trop tard. Ces merveilles sont rentrées dans les trésors des églises, dans les cabinets des curieux, dans les demeures intimes où l'étranger n'est point admis. De pareilles fêtes ne se recommencent pas. Qu'il reste au moins dans notre chère *Gazette* un souvenir de cette exposition milanaise qui a été pour nous un si éloquent spectacle, une si grande leçon.

PAUL MANTZ.

# ÉTUDE SUR JEAN COUSIN

PAR AMBROISE-FIRMIN DIDOT [1]

---

'IL n'y a pas, dans l'histoire de l'art français, d'artiste dont le nom soit plus connu que celui de Jean Cousin, il n'y en a pas non plus dont les œuvres authentiques soient plus rares. Jusqu'au moment assez rapproché de nous où les études historiques prirent une direction meilleure et où les érudits allèrent aux sources mêmes de l'histoire chercher leurs informations, Jean Cousin passait pour le premier maître dont l'école française eût le droit d'être fière. Avant lui, nos compatriotes, si l'on en croyait ceux qui avaient mission ou qui s'étaient arrogé le droit d'informer le public, n'avaient aucun titre sérieux à faire valoir ; ils avaient subi l'influence étrangère, avaient profité des exemples des contrées voisines, et, dans l'art proprement dit, n'occupaient qu'un rang secondaire. Cette façon d'agir, cette disposition à faire bon marché de sa gloire était souverainement injuste. Un pays qui a eu l'honneur de donner le jour à une école de miniaturistes aussi habile que la nôtre, école dont les représentants les plus illustres qui nous soient connus s'appellent Jean Fouquet et Jean Poyet, un pays qui a vu naître les architectes des cathédrales de Chartres, d'Amiens et de Reims, un pays qui, pendant tout le moyen âge, comptait un nombre considérable de sculpteurs de mérite alors que nulle part ailleurs il n'en existait d'aussi consommés dans leur art, un tel pays, disons-nous, n'avait à envier à aucune nation étrangère ses titres de noblesse ; il aurait dû, s'il n'avait montré en cela la légèreté que trop souvent il a

1. Un volume in-8°, Paris, 1872.

mise à des choses plus graves, revendiquer hautement ses droits à l'admiration de tous, au lieu de se laisser ravir une gloire que ses enfants lui avaient méritée.

L'insouciance de nos compatriotes était telle, — insouciance coupable, tardivement reconnue, — que le jour où, mieux informée, la critique a voulu regarder en arrière et se renseigner sérieusement, elle s'est trouvée fort empêchée et a rencontré les plus grandes difficultés à rassembler les titres qui devaient établir la renommée de l'école française. Les documents qui pouvaient l'éclairer avaient été détruits ou dispersés; les œuvres mêmes, estimées beaucoup au-dessous de leur valeur, avaient disparu ; personne n'avait pris soin de recueillir les faits intéressant l'œuvre des artistes français, et insensiblement les œuvres de nos compatriotes en même temps que leur nom étaient tombés dans l'oubli.

Jean Cousin, dont le nom a survécu, n'a pas été pour cela beaucoup plus heureux que ses contemporains ou ses devanciers; car le jour où il s'agit de placer à côté de ce nom quelque œuvre authentique, l'embarras est extrême et les plus experts se récusent ou soumettent timidement le résultat de leurs recherches. Lorsque l'on a cité le *Jugement dernier* du musée du Louvre, peinture non signée il est vrai, mais qu'une estampe de Pierre de Jode exécutée au commencement du XVII^e siècle nous désigne d'une façon certaine comme étant l'œuvre du maître, on est bien près d'avoir épuisé toutes les ressources certaines dont on dispose. Le *Livre de perspective* et le *Livre de portraiture*, quelques estampes signées du nom de Jean Cousin, quelques planches gravées par Étienne Delaune et par Léonard Gaultier d'après ce maître et portant sa signature authentique, un livre de broderies auquel Jean Cousin mit son nom à côté de celui de Dominique de Sera : telles sont les œuvres irrécusables auxquelles il faut nécessairement avoir recours lorsque l'on veut se faire du talent de cet artiste une idée vraie sans se laisser aller à parcourir le champ très-vaste des hypothèses. Ces œuvres peintes, écrites, gravées ou dessinées peuvent-elles suffire à établir une gloire aussi grande? Sont-elles d'un ordre assez relevé pour justifier une renommée semblable? N'en est-on pas forcément réduit à admettre avec des esprits sérieux que la plus grande partie des travaux de Jean Cousin est encore inconnue et que parmi les nombreux tableaux, sculptures, dessins et gravures anonymes exécutés en France au XVI^e siècle, il se trouve un certain nombre d'ouvrages enfantés par le génie du maître sénonais?

Cette tâche aride et hérissée de difficultés qui consistait à rechercher dans les musées, dans les collections particulières, dans les bibliothèques

publiques ou privées, la trace du génie de Jean Cousin a séduit M. Ambroise-Firmin Didot. Il a entrepris ce pénible labeur avec l'ardeur d'un néophyte, ardeur que venait singulièrement servir une érudition éprouvée de longue date. Il ne recula devant aucune démarche, n'épargna aucune dépense pour s'entourer de tous les documents qui pouvaient l'éclairer, et le jour seulement où les renseignements de toute nature qu'il avait recueillis lui parurent assez abondants pour être soumis à la critique, il se décida à mettre au jour le livre que nous annonçons.

Toutes ces peines, toutes ces démarches ne furent pas inutiles ; le travail de M. Didot n'aurait-il que le mérite de restituer d'une façon positive à Jean Cousin l'ouvrage le plus remarquable qui lui soit attribué, le *Tombeau de l'amiral Chabot*, que l'on aurait déjà le devoir de lui témoigner de la reconnaissance. Le passage suivant emprunté à une histoire manuscrite de Sens écrite en 1572 par Taveau, avocat dans cette ville, ne nous semble plus autoriser aucun doute à ce sujet : « Jean Cousin, « peintre fort gentil et excellent d'esprit, a monstré par les belles pein- « tures qu'il a délaissées à la postérité la subtilité de sa main, et a fait « cognoistre que la France se peut vanter qu'elle ne le cède en rien aux « gentils esprits qui ont été ès autres pays. Il a faict de beaux tableaux « de peinture très-ingénieuse et artiste, qui sont admirés par tous les « ouvriers experts en cet art pour la perfection de l'ouvrage auquel « rien ne deffault.

« *Oultre ce, il estoit entendu à la sculpture de marbre, comme le* « *tesmoigne assez le monument de feu admiral Chabot en la chapelle* « *d'Orléans, au monastère des Célestins de Paris, qu'il a faicte et dres-* « *sée, et monstre l'ouvrage l'excellence de l'ouvrier.* » Ce témoignage d'un contemporain et d'un compatriote, témoignage que la tradition vient confirmer puisque Félibien n'hésite pas à dire (1679) que la statue de l'amiral Chabot est due au ciseau de Jean Cousin [1], nous paraît trancher la question en faveur de ce maître. Or, du moment où cette figure admirable est bien l'œuvre de Jean Cousin, on s'explique aisément la célébrité qui s'est attachée à ce nom, la renommée dont jouirent toujours, alors même qu'on les connaissait peu, les productions du ciseau, du crayon ou du pinceau de cet artiste.

Il n'existe dans l'œuvre peinte sur verre, sur panneau ou sur vélin par Jean Cousin aucun ouvrage à opposer au tombeau de l'amiral Chabot.

1. « ..... Comme il travailloit fort bien de sculpture, il fit le tombeau de l'admiral Chabot qui est aux Celestins de Paris dans la chapelle d'Orléans. » *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes* (par Félibien). Paris, 1679, in-4°. Troisième partie, p. 131.

Quelque habileté d'agencement que l'on remarque dans les vitraux de la chapelle du fort de Vincennes, dans les verrières mutilées de la cathédrale de Sens, dans certaines peintures attribuées de longue date à Jean Cousin, telles que le tableau d'*Eva Pandora* conservé à Sens chez M. Chaulay et le *Jugement dernier* du musée du Louvre ; quelle que soit la sûreté de dessin et la finesse d'exécution qui distinguent un magnifique livre d'heures exécuté pour Claude Gouffier, seigneur de Boisi, grand écuyer de France, livre d'heures venu aujourd'hui en la possession de M. A.-Firmin Didot qui l'attribue à Jean Cousin, aucun de ces ouvrages ne s'impose à l'admiration comme la statue de l'amiral Chabot. Ces ouvrages excellents accusent un talent véritable et ne sont pas, sans doute, indignes d'un grand artiste; ils seraient insuffisants toutefois à expliquer la célébrité du maître sénonais. Une réputation aussi grande que celle dont jouit le nom de Jean Cousin n'aurait pas été durable si elle ne s'était appuyée sur un chef-d'œuvre, et les productions de son pinceau, quelque excellentes qu'elles soient, n'auraient pu, à elles seules, justifier une renommée semblable.

En même temps qu'il maniait le pinceau et l'ébauchoir [1], Jean Cousin ne cessait de tenir le crayon et même la pointe; les travaux qui semblent aujourd'hui exclusivement réservés aux artistes les plus humbles ne le rebutaient pas; les libraires trouvaient en lui un auxiliaire précieux lorsqu'ils voulaient orner de planches sur bois un ouvrage qu'ils mettaient au jour ou simplement lorsqu'ils concevaient le dessein de faire composer à leur usage personnel une marque, un alphabet, des fleurons ou des culs-de-lampe. M. Didot, qui dans son livre a donné une large place à la partie de l'œuvre de Jean Cousin qui intéresse particulièrement l'imprimerie, croit reconnaître, à défaut de marque authentique, de monogramme ou d'initiale, un signe particulier qui accuse partout la main du maître : il fait remarquer que, dans les planches unanimement

1. On expose journellement dans les ventes des ouvrages attribués à Jean Cousin, et la plupart du temps les tableaux ou les dessins que l'on affuble de ce nom célèbre ne justifient en aucune façon une attribution aussi illustre. M. Didot donne la liste des peintures et des dessins qui lui semblent dignes de ce maître; mais il ne peut avoir tout vu et il n'a pas connu le dessin qui de tous ceux qui passent pour être de Jean Cousin est peut-être le plus authentique; il se trouve aujourd'hui au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale, porte la date de 1554 et représente Henri II agenouillé devant un prie-Dieu. La disposition générale de la figure du roi, le dessin du meuble qui lui fait face et l'architecture sur laquelle elle se détache rappellent absolument la partie inférieure du vitrail conservé à Vincennes dans la chapelle du château et reproduit par M. Ferdinand de Lasteyrie dans son *Histoire de la peinture sur verre*, pl. LXXI.

acceptées comme étant dues à Jean Cousin, les paysages au milieu desquels agissent les figures ont tous un aspect analogue; les branches des arbres qui s'y trouvent penchent vers le sol et sont à peu près dépourvues de feuilles; des monuments circulaires se terminant au sommet en gradins, des pyramides coniques, des arcades interrompues sur lesquelles s'est fixée une végétation rare et pleureuse, ont été symétriquement disposés dans la campagne et distribués d'une façon à peu près égale. Procédant du connu à l'inconnu, mettant à profit cette observation qui lui est personnelle, M. Didot conclut qu'il faut grouper autour du nom de Jean Cousin un certain nombre d'ouvrages dans lesquels se remarquent ces accidents particuliers, ouvrages classés jusque-là dans la catégorie bien vaste des estampes anonymes.

Ces rapprochements ingénieux, ces observations fondées sur une hypothèse admissible, amènent l'auteur de l'étude qui nous occupe à attribuer à Jean Cousin les dessins qui accompagnent la traduction française du *Songe de Poliphile*. Comme pièce à l'appui de cette opinion, il cite le paysage qui se voit au quatrième feuillet de la première édition (1546). « Poliphile racompte comme il luy fut aduis en songe qu'il dormoit, et en dormant se trouuoit en une vallée fermée d'une grand closture en forme de pyramide, sur laquelle estoit assis un obélisque de merveilleuse haulteur, qu'il regarda songneusement et par grande admiration. » Cette planche vient, sans aucun doute, confirmer la thèse que soutient M. Didot : les fragments d'architecture qui se voient à la droite de l'estampe, l'obélisque qui y apparaît, les mousses pendantes qui sont accrochées au terrain, rappellent assurément les ouvrages attribués avec certitude au maître en question; mais le texte exigeait ici que l'artiste se renfermât dans des données fixes, le programme était formel; cette planche suffirait-elle d'ailleurs à prouver que toutes les gravures qui ornent le *Songe de Poliphile* aient été dessinées par Jean Cousin? Pour cette seule raison que, parmi une centaine de planches gravées sur bois, il s'en trouve une qui porte le caractère commun à des œuvres attribuées sûrement au maître sénonais, il ne laisse pas que d'être un peu téméraire de conclure que les quatre-vingt-dix-neuf autres soient nécessairement dues au crayon du même artiste. Il faut y prendre garde. Les adversaires de cette opinion pourraient se faire une arme de l'argument mis en avant par M. Didot et pourraient être amenés à dire, en retournant cet argument, que ce volume ne contenant qu'une seule planche qui rappelle les ouvrages reconnus authentiques de Jean Cousin, il est au moins probable que cet artiste n'en est pas l'auteur; se serait-il contenté en effet, ne manqueront-ils pas de dire, de signer

PLANCHE TIRÉE DU « SONGE DE POLIPHILE. » ÉDITION DE 1546.

à sa façon une seule planche, alors que partout ailleurs on ne retrouve aucun indice particulier de sa manière, aucun témoignage de ses qualités propres? A qui attribuer alors les dessins du *Songe de Poliphile?* demandera-t-on. Quel est l'artiste français ayant vécu dans la première moitié du XVIe siècle qui ait été assez habile pour interpréter ainsi les compositions également anonymes du maître italien? Quel nom mettre à côté des dessins qui décorent ce livre fameux? Questions embarrassantes qui ne nous paraissent pas encore résolues. L'opinion soutenue par M. Didot, admise depuis longtemps déjà par des hommes également éclairés, opinion qui ne s'appuyait, avant la judicieuse observation de M. Didot, que sur des affinités de goût et sur des similitudes purement pittoresques, vient donc de s'accroître d'une preuve à peu près matérielle, preuve insuffisante encore selon nous, appelée cependant à peser d'un certain poids et à faire réfléchir sérieusement ceux que ces questions de personne intéressent.

Faute d'avoir des indications précises sur les ouvrages auxquels collabora Jean Cousin, on est donc contraint, lorsque l'on veut constituer l'œuvre de cet artiste, de procéder par analogies. M. Didot a dû toujours agir de la sorte, et il considère encore comme ayant été dessinées par Jean Cousin les planches qui ornent deux des plus beaux livres imprimés en France au XVIe siècle : *C'est l'ordre qui a esté tenu à la nouvelle et ioyeuse entrée que tres hault, tres excellent et tres puissant prince, le Roy tres chrestien Henry deuxieme de ce nom a faite en sa bonne ville et cité de Paris le seizieme jour de juin* M.D.XLIX. *On le vend à Paris chez Jacques Roffet, dict le Faulcheur*, in-4°, et *Henrici II Galliarum regis elogium cum ejus verissime expressa effigie, petro Paschalio autore, ejusdem Henrici Tumulus autore eodem. Lutetiæ Parisiorum, apud Michaelem Vascosanum*, M.D.LX, in-fol. Les estampes qui décorent ces deux volumes, spécimens excellents de l'art français à sa meilleure époque, ne sont pas indignes en effet d'être attribuées à Jean Cousin; elles offrent, les unes et les autres, une certaine analogie avec la marque de Jehan Le Royer placée sur le frontispice du *Livre de perspective,* marque dessinée assurément par l'auteur du livre et appelée, comme les paysages dont nous avons parlé plus haut, à servir de point de départ et de base de comparaison lorsque l'on cherche à découvrir les œuvres inventées certainement par Jean Cousin et confiées par lui aux libraires. Parmi les nombreuses planches que propose M. Didot comme pouvant être attribuées à Jean Cousin, il en est quelques-unes qui nous semblent plus douteuses, quoiqu'il nous soit bien difficile, en vérité, de justifier notre doute. Les points de comparaison sont si rares, les sources d'information certaine si peu

MARQUE DE JEAN LE ROYER

Dessinée pour le « Livre de Perspective » de Jean Cousin

nombreuses, qu'il est véritablement fort embarrassant de dire si telle ou telle planche de quelque valeur exécutée en France au XVIe siècle est ou n'est pas de Jean Cousin. Le titre de la *Méthode curative des playes et fractures de la teste humaine, par Ambroise Paré* (Paris, Jehan Le Royer, 1561), encadré dans deux cariatides qui rappellent de très-loin les figures qui ornent le frontispice du *Songe de Poliphile*, est compris par M. Didot, ainsi que le portrait du célèbre médecin qui l'accompagne, parmi les ouvrages dus au crayon de Jean Cousin. Malgré le dessin précis de ce portrait et malgré l'ingénieux agencement des figures, nous ne saurions reconnaître la main de Jean Cousin dans ces planches qui ne nous semblent offrir aucune des particularités communes aux ouvrages authentiques de cet artiste. Il n'en est pas de même d'un certain nombre de planches qui font partie d'une *Bible* connue généralement, à cause du nom de l'éditeur qui la mit au jour, sous la désignation de *Bible de Jean Leclerc* (1596). Pour quelques-unes des planches qui composent ce volume, le doute n'est pas permis; de ce nombre sont les deux compositions que des estampes d'Étienne Delaune signalées par M. Didot, *Conversion de saint Paul allant à Damas* (p. 267) et *Comment le serpent d'airain est esleué au desert* (p. 91), la première du moins, reproduisent d'une façon presque identique; une figure de femme drapée, assise au premier plan à gauche dans la planche 92, *Trespas de Moïse et comme Josué luy succéda*, rappelle absolument, tant par la pose que par le goût du dessin et la façon même dont la figure est tracée, une femme nue qui occupe la gauche du bas dans le frontispice du *Livre de portraiture*. Lorsque des analogies aussi frappantes se produisent, on ne peut que s'incliner devant l'évidence, et la conviction est faite. Est-ce à dire pour cela que toutes les planches de la *Bible*, dite de Jean Leclerc, aient été dessinées par Jean Cousin? Nous ne le pensons pas; en dehors des planches que nous venons de signaler, il en est quelques-unes, *les Quatre Évangelistes* (p. 163) et *l'Annonciation* (p. 164) entre autres, qui nous paraissent dues incontestablement au maître qui inventa les compositions que nous avons mentionnées; mais le graveur ou plutôt les graveurs chargés de multiplier les dessins contenus dans ce livre étaient si inhabiles et si inexpérimentés dans leur art, que l'on a peine à retrouver sous le travail grossier du traducteur la main d'un artiste véritable et le dessin précis d'un maître.

Si nous suivions M. Didot pas à pas et si nous passions en revue toutes les gravures sur bois qui, selon lui, auraient été dessinées par Jean Cousin, nous serions exposé à entrer dans des développements qui ne seraient pas ici à leur place. Qu'il nous suffise d'avoir appelé

ESTAMPE EMPRUNTÉE A LA BIBLE DE JEAN LECLERC, 1596.

l'attention sur les principaux ouvrages analysés dans ce livre, d'avoir signalé le passage manuscrit relatif à la statue de l'amiral Chabot, d'avoir indiqué les signes particuliers auxquels M. Didot reconnaît les dessins et les estampes de Jean Cousin, signes particuliers qui, à ses yeux, équivalent à une signature, et remercions, en finissant, le vénérable doyen des bibliophiles parisiens d'avoir consacré un temps précieux à rechercher partout, dans les musées, dans les bibliothèques et dans les collections particulières, les titres sérieux qui valurent au nom de Jean Cousin la célébrité.

GÉORGES DUPLESSIS.

# UN MUSÉE TRANSATLANTIQUE[1]

## III.

EMBRANDT n'est pas encore représenté au *Metropolitan Museum of Art*, mais presque toute la pléiade de ses prédécesseurs immédiats l'est très-heureusement. Parmi eux brille d'un éclat souverain le maître peintre le plus accompli de l'école hollandaise : j'ai nommé Frans Hals. Rembrandt le dépasse de toute la puissance de son incomparable génie, mais il ne lui est pas supérieur comme exécutant. Chez le premier, le faire, toujours de premier jet, est d'une sûreté infaillible ; sa touche dit immédiatement tout ce qu'elle veut dire, on ne saurait allier plus de science à plus de liberté ; il saisit littéralement la vie au vol et la fixe sur sa toile avec une verve endiablée, une rapidité prestigieuse, une audace tellement magistrale, qu'elle vous déroute et que vous cherchez vainement à vous expliquer d'aussi prodigieux résultats et une simplicité de procédé aussi absolue ; le pinceau de Hals ne connaît point de *ficelles*. Chez l'illustre créateur de la *Ronde de nuit*[2], il n'en est nullement ainsi ; sa pratique est, à de bien rares exceptions près, rouée entre toutes, et c'est de lui surtout qu'il est juste de dire que sa peinture est *cuisinée* comme

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, 2e période, p. 33 et 434. A la page 437, il faut lire, à la première ligne, Hondius et non *Houdius*, et à la dix-huitième Johann au lieu de *Joham*.

2. Nous conservons à ce chef-d'œuvre le titre erroné sous lequel il est universellement célèbre.

pas une; on a appliqué le mot à la manière de Decamps qui, ébloui par la magie du grand Hollandais, a passé sa vie à en rechercher les secrets et a eu, dans ces poursuites fiévreuses, quelques merveilleuses rencontres; dans ses *Anes de Boulak*, par exemple.

*La Gazette* a publié une eau-forte de M. L. Flameng représentant la vieille *Hille Bobbe* d'après le portrait peint par Frans Hals et qui fait partie de la galerie de M. Suermondt[1]; le modèle a souvent tenté le pinceau de Hals, qui chaque fois a reproduit la vieille au hibou dans une attitude différente; la supériorité de l'exemplaire de New-York sur l'esquisse appartenant à l'amateur d'Aix-la-Chapelle est écrasante, et M. Jules Jacquemart a eu la main heureuse en tenant absolument à traduire ce chef-d'œuvre, qui a fait partie de la collection de lord Palmerston à Broadlands.

Le Musée a aussi une intéressante esquisse — le projet d'un grand tableau de réunion de gardes bourgeoises — due à la collaboration[2] des deux frères, et de Dirk seul *un Festin*, spirituelle peinture datée de 1625, longtemps un des morceaux favoris de la petite collection d'artiste de notre ami W. Bürger qui l'avait acheté en Hollande pendant ses jours d'exil

N'oublions pas l'élève favori de Frans Hals, Vincent Laurensz[3], van der Vinne, talent plein d'originalité qui est représenté à New-York de la manière la plus spirituelle par deux panneaux formant pendant; ici un gai buveur élevant son verre; là une joyeuse commère tenant un pot d'étain et riant à belles dents, une de ces servantes délurées des *musicos* d'Amsterdam que rien n'effarouche, et que le peintre a brossée d'une touche libre et preste comme son modèle. Ce Vincent Laurensz. van der Vinne, oublié ou plutôt inconnu aujourd'hui hors des limites de la Néerlande, a joui d'une vaste et légitime renommée et fut le chef d'une nombreuse lignée d'artistes.

Son illustre maître tint à honneur de faire son portrait; à l'exemple de Hals[4], il peignit des enseignes avec une telle habileté qu'il fut sur-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, p. 162.

2. Ce n'est pas le seul exemple de cette collaboration; le Musée de Bruxelles possède l'esquisse du fameux portrait de Willem van Heythysen, qui, de la galerie van Brienen, est passée dans celle du baron James de Rothschild. Dans cette esquisse, reprise et terminée par Dick, la participation de ce dernier ne se reconnaît que trop aisément à la lourdeur des touches du visage et des mains.

3. Abréviation de Laurenszoon, c'est-à-dire fils de Laurent.

4. Pendant le long exil de Théophile Thoré dans les pays du Nord, alors qu'il se faisait connaître sous son pseudonyme hollandais de Willem Bürger, il découvrit plu-

nommé « le Raphaël des enseignes ». Mais sa réputation est basée sur des titres plus sérieux que ces distractions du pinceau familières à beaucoup de peintres éminents de cette époque. M. le docteur van der Willigen a le premier publié sur Vincent, ses ancêtres et sa descendance, des renseignements complets et d'un intérêt tel que nous ne pouvons mieux faire que de citer le passage qui lui est spécialement consacré :

« *Vincent Laurensz. van der Vinne* était le septième fils de *Laurens Jillesz*, et fut souvent appelé Vincent tout court. Il naquit le 11 octobre 1629 à Harlem, décéda le 26 août 1702 et fut enterré au circuit du milieu, église de Saint-Bavon, n° 363. Il entra dans la Gilde en 1649. Le 24 décembre 1656 il épousa *Annetje de Gaver*, fille de Jan. Le 9 septembre 1668 il se maria en secondes noces à *Katalyntje Boekaert*. Il eut six enfants de chaque épouse. Il entra à l'âge de dix-huit ans comme élève chez Frans Hals, où il ne resta que neuf mois; après quoi il peignit encore quelque temps à *Monnikendam*. Ses propres annotations confirment entièrement ce que Houbraken nous rapporte du voyage en pays étranger et d'autres détails de la vie de ce peintre. « Arrivé à Cologne », dit van der Vinne, « nous logeâmes à l'enseigne de *roode gans* (l'Oie rouge); nous « nous mîmes le lendemain, le 27 août 1652, à l'ouvrage chez messire « Abram Kuyper, demeurant Breestraat; mais Dirk Helmbreker retourna, « trois ou quatre jours plus tard, en Hollande. » A Francfort, van der Vinne fit un tableau pour Just Kuyper, peintre, demeurant au lieu dit Zyl. Il se dirigea de là vers Heidelberg, en passant par Darmstadt et revint avec ses compagnons de voyage par Mannheim à Cologne. « Après « avoir séjourné ici pendant neuf semaines, je suis allé peindre, le 7 jan- « vier 1653, chez Bernaert Kemp, peintre, demeurant au Schildergasse, « près du nouveau marché; camarade du Bois retourna le 15 mars en « Hollande. Joost Boele est arrivé ici à Cologne le 13 mars; il avait « quitté Harlem le 7 du même mois, en traversant les lieux mentionnés « plus haut. »

« Van der Vinne parle aussi longuement des nombreux tableaux qu'il vit dans plusieurs églises de Cologne. « Chez messire Bernaert, » poursuit-il, « je vis un *Ecce Homo* de *Hendrik du Bois*, qui était fort bon pein- « tre, quoiqu'il n'eût qu'une main. Ce tableau le prouve suffisamment; « le visage douloureux du Christ, les traces que les verges ont laissées « sur son corps, sont reproduits avec vérité; il est d'ailleurs d'un dessin « correct, d'un coloris vigoureux et achevé. On voit de ses œuvres dans

sieurs de ces enseignes de divers maîtres, une entre autres de Frans Hals, étourdissante de verve, et que la *Gazette* a reproduite tome XXIV, page 447.

« plusieurs églises, entre autres un *Ecce Homo* à l'église de Saint-Jérôme, « et en d'autres endroits, ce qui prouve assez qu'il fut un bon maître. » Van der Vinne se rendit au mois d'avril 1653 à Bâle en passant par Mayence, Francfort, Heidelberg et Strasbourg; il traversa la Suisse et séjourna quelque temps à Yverdun. « Là, dit-il, nous logeâmes à l'en- « seigne de *la Couronne*; nous nous mîmes à l'œuvre chez messire Giljam « de Lapreme, gentilhomme né à Delft; nous fîmes le portrait de son « épouse et de son enfant; il nous traita comme des gentilshommes. Pen- « dant que j'étais à l'œuvre pour messire de Lapreme, nous eûmes l'idée « de faire un cerf-volant, pour nous amuser comme nous le faisions en « Hollande dans notre jeunesse. A peine fut-il lancé, que toute la ville « fut en émoi; personne ne pouvait comprendre ce que signifiait pareil « objet dans les airs; quelques-uns pensèrent que c'était un signe pré- « curseur de la guerre ou de la vengeance divine; une vieille femme dit « en le voyant que c'était un avertissement du ciel et qu'il fallait prier « et se convertir (*dass ist warlich eine Zichte Gotts, wir mûssen uns « bitten*). La chose fut bientôt racontée dans les villages à l'entour : un « signe miraculeux s'était montré en plein jour. Cependant les gens « s'apercevant que ce n'était que l'ouvrage des hommes vinrent en « masse auprès de nous et nous regardèrent avec étonnement. »

« Houbraken raconte le même fait avec quelques variations. Cela prouve du moins que ce n'était pas une invention de sa part.

« Van der Vinne visita ensuite Genève et d'autres villes, se rendit à Lyon et séjourna pendant quelque temps à Paris, où il peignit chez Pierre Forest; le 1er septembre 1653, il arriva à Harlem en parfaite santé.

« Outre Willem du Bois, qui entra en 1646 dans la confrérie, il note Édouard du Bois en 1648.

« En 1662 il était commissaire et trésorier de la Gilde de Saint-Luc. *Joan Six*, bourgmestre d'Amsterdam à cette époque et grand connaisseur d'œuvres d'art, estimait beaucoup les tableaux de van der Vinne. Il paraît qu'il fut très-laborieux. On peut donc s'étonner que l'on rencontre si peu de ses œuvres. Il fit les portraits de ses frères *Jacob Laurentz.* et *Isaak Laurentz.* qui font partie de ma collection[1]. »

Il n'y a pas lieu d'être surpris de l'extrême rareté des toiles de incent quand on sait que la plupart d'entre elles ont été *démarquées* par des industriels exempts de scrupules qui ont la spécialité de ces actes de

1. *Les Artistes de Harlem. Notices historiques avec un Précis sur la Gilde de Saint-Luc*, par A. van der Willigen Pz. docteur en médecine. Harlem, F. Bohn, 1870. Pages 314 et suivantes.

LA MUSIQUE

Metropolitan museum of art
of New-York

Imp. A. Salmon Paris

piraterie; ces honnêtes gens font la hausse sur les œuvres des élèves en les signant simplement du nom des maîtres. C'est ainsi que les deux excellents van der Vinne du *Metropolitan Museum of Art* avaient été ornés du monogramme de Frans Hals par un marchand hollandais et vendus comme de merveilleux Hals tout récemment découverts dans les greniers d'un vieux château de la Gueldre. Le faux datait d'hier et il a suffi de le toucher à l'esprit-de-vin pour le voir disparaître.

Immédiatement après le grand Frans, il faut citer Barthélemy van der Helst dont Sir Joshua Reynolds — dans son *Voyage en Hollande et en Flandre* — place le *Banquet en l'honneur de la Paix de Munster* bien au-dessus de la *Ronde de nuit* de Rembrandt, de l'œuvre géante de l'école néerlandaise, — aberration fantaisiste par trop violente et dont ne sont pas exempts les meilleurs esprits. Reynolds qui toute sa vie a rêvé de Rembrandt et a été son fanatique par excellence, devenant le détracteur de son chef-d'œuvre!

Nous avons ici van der Helst dans sa manière la plus robuste : — *Portrait de bourgmestre hollandais* daté de 1647, — bon bourgeois haut en couleur, âgé de soixante-deux ans comme l'indique l'inscription placée au-dessus de la signature, face paterne à qui la dive bouteille est chère et qui semble avoir été peinte enluminée de quelques verres de Schiedam, portrait robuste d'un Roger Bontemps qui devait être le plus patriarcal des magistrats communaux. Contraste étrange avec cette jeune femme qui personnifie *la Musique!* Elle est bien vivante aussi, mais comme le soin extrême — trop extrême peut-être — apporté à cette excellente peinture lui donne un aspect plus blaireauté, et nous laisse pressentir l'heure du fini précieux qui a fait dégénérer l'école jusqu'en Willem van Mieris et ce chevalier van der Werf qui aurait inventé la porcelaine peinte si elle n'avait existé.

M. Jules Jacquemart a gravé *con amore* le *Bourgmestre* et aussi la *Musique* dont nous devons à la *gentlemanship* des Directeurs du musée de New-York de pouvoir offrir la superbe planche à nos lecteurs.

Il n'a pas moins heureusement interprété l'admirable toile d'un sphinx, comme eût dit Bürger. Nous voulons parler de ce *Portrait d'un gentilhomme*, par Adriaan De Vries, un maître et un très-grand, dont l'éclipse est une inconcevable énigme. Ami de Rubens et de van Dyck, dont l'admiration suffirait pour le sacrer portraitiste éminent, il n'en a pas moins été négligé par presque tous les biographes, et on en est réduit à des conjectures sur tout ce qui concerne sa vie. Seules, les lettres de Peiresc à Puteanus révèlent que, vivement recommandé par lui, Adriaan se rendit à Paris, où il a dû jouir de la renommée que mérite son talent

de premier ordre; on possède la gravure de son portrait de Jacques de la Barauderie, signée de son nom francisé : *Adr. de Vris pinxit.* Mais M. Siret, qui publie ces renseignements dans son *Dictionnaire historique des Peintres,* fait naître De Vries à Amsterdam ; c'est une erreur ; à La Haye appartient l'honneur d'avoir donné le jour à ce maître, comme le démontre indiscutablement son chef-d'œuvre de New-York dont la signature suivie de la date de 1643 est précédée de ces mots :

*Fecit Hagæ Comitis.*

Il y a à Dresde un portrait de De Vries daté de 1639 et que l'on prétend être le sien, ce qui en doublerait l'intérêt; mais il n'a ni l'étonnante magie de clair-obscur, ni le grand air de la superbe peinture du Musée américain.

Le critique d'art le plus autorisé de la Hollande, M. C. Vosmaer de La Haye, s'est heureusement passionné pour Adriaan De Vries, et il faut espérer que ses intelligentes investigations réussiront à rendre à son illustre concitoyen la place dont il n'aurait jamais dû être privé dans l'admiration des connaisseurs ; les œuvres De Vries ont malheureusement subi le sort de celles de Vincent van der Vinne ; beaucoup ont été débaptisées pour être vendues comme appartenant à la première manière de Rembrandt.

LOUIS DECAMPS.

(*La suite prochainement.*)

# MUSÉE DE LILLE

## LE MUSÉE DE PEINTURE[1].

### II.

### ÉCOLE FLAMANDE.

EINTURE D'HISTOIRE ET PORTRAIT. — Un seul tableau, et c'est peu, encore qu'il soit excellent et introuvable, pour une ville aussi voisine de Bruges et de Gand, représente l'art flamand au XVe siècle ; cet art si surprenant, si original, si fécond dans ses conséquences et que l'on ne saurait connaître que dans ces villes privilégiées des Flandres, où il s'est développé. Il n'y a point d'hésitation possible : pour qui a vu les deux étonnants tableaux du musée de Bruxelles, où les figures sont de grandeur naturelle et peintes avec un sentiment si vif de la réalité, ou mieux encore les deux triptyques de l'église Saint-Pierre à Louvain ; pour qui a vu, dis-je, ces œuvres fortes et précieusement exécutées, le panneau du musée de Lille est incontestablement de Thierry Bouts. Jusqu'aux récentes découvertes de MM. van Even et Wauters, Thierry Bouts était resté à peu près inconnu. On sait maintenant qu'il est né à Haarlem vers la fin du XIVe siècle, qu'il a vécu et travaillé à Louvain, où il est mort entre 1475 et 1479. Sa valeur le place immédiatement après Memling et les van Eyck, sur le même rang que Rogier van der Weyden. Il a une sincérité toute particulière, le don de faire circuler l'air autour des

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. VI, p. 109.

figures et de rendre le relief des objets. Sa couleur a autant de force harmonieuse et plus de fraîcheur que celle de van Eyck. Il appartient bien à l'art flamand, mais par sa naissance et par son penchant plus prononcé au naturalisme il doit être considéré comme la souche, le patriarche de l'école hollandaise. Le tableau qui nous occupe, provenant de l'abbaye de Tongerloo dans la Campine, a été acquis en 1864. C'est un panneau sur bois de 1m,15 sur 0m,69. Sa forme étroite, la disposition des personnages qui sont tournés vers la gauche, indiquent assez que c'est le volet droit d'un triptyque dont la partie centrale représentait évidemment le *Christ au Jugement dernier*.

*La Fontaine symbolique :* tel est le sujet, telle est sa dénomination. Sur le premier plan, un ange vu de dos, à longs cheveux blonds, vêtu d'une somptueuse dalmatique de soie rouge brodée d'or, dominante du tableau, comme la figure de l'ange dans le retable de Beaune, conduit trois couples d'hommes et de femmes nus vers une fontaine miraculeuse, joli monument gothique à quatre bassins. Aux arrière-plans le même sujet est répété quatre fois sous une forme différente. Des âmes déjà purifiées se dirigent vers un monticule d'où elles s'élèvent au ciel. Un ange les reçoit et les emporte dans la lumière paradisiaque de l'empyrée. A gauche, au pied d'un grand rocher couvert d'arbres, sourd l'eau divine qui rejette sur ses bords une quantité de pierres précieuses. Le terrain est parsemé de belles fleurs peintes avec un soin minutieux, et le vert paysage se détache sur un ciel de saphir oriental frangé d'or, « *dolce color d'oriental zaffiro* », suivant la belle expression de Dante. Le dessin des figures est très-arrêté et d'un modelé un peu sec, mais très-juste, le coloris d'une fraîcheur et d'une vivacité que rien n'altère. Marquons ce panneau d'une croix blanche; il est pur et intact.

De l'époque de transition, de cette période intermédiaire et en quelque sorte de décadence, où l'art flamand s'italianise et cherche sa voie avec les Floris et les Otto Vœnius, le musée de Lille n'a rien ou presque rien : deux bons portraits d'homme, nos 495 et 496, en costume noir et en fraise montante tuyautée, datés, l'un de 1596 et l'autre de 1576, et qui paraissent devoir être attribués à Simon de Vos; du vieil Hieronymus Francken un fort curieux tableau, *l'Empereur Charles-Quint*(?) *prenant l'habit religieux;* de Frans Francken le jeune, ce peintre puéril, attardé dans la miniature à l'huile, *Jésus-Christ allant au calvaire,* signé : Do F. Franck-in. *Domino Francesco.* en souvenir de son séjour en Italie.

On saute de suite au géant de l'école, à Pierre-Paul Rubens.

Il a une part considérable au musée de Lille : sept toiles bien authen-

tiques, c'est une belle fortune. La première par l'importance et la célébrité, celle qui occupe la place d'honneur du musée, au centre de la grande salle consacrée aux écoles du nord, est une *Descente de croix*. Quatre fois Rubens s'est mesuré avec cet épisode grandiose et dramatique de l'histoire de Jésus-Christ. Celle de Lille prépare celle d'Anvers. Celle-là est une œuvre déjà magnifique, celle-ci est un chef-d'œuvre incomparable, définitif. Dans l'une, sa pensée hésite encore, tâtonne; dans l'autre, elle est complète, décisive, irréprochable. Le coloris lui-même est monté d'un ton et l'a parée d'un vêtement plus somptueux. Quand on revient d'Anvers, l'œil encore illuminé, la *Descente de croix* du musée de Lille laisse un certain sentiment de froideur. La note est moins élevée; il semble que cet harmonieux ensemble, cette belle grappe humaine, ne soient pas encore formés. C'est que Rubens, tout en usant déjà de la même disposition générale et du même nombre de personnages, a placé saint Jean à gauche de l'échelle au lieu de le placer à droite. L'équilibre parfait de la composition n'y est pas encore. La gauche du tableau est trop pleine, la droite trop vide. Le corps du Christ en est tordu et brisé. La pose n'est pas si naturelle, ni l'anatomie aussi souple. Mêmes différences dans la couleur : la grande tunique de saint Jean, cette note rouge extraordinaire, ce *tuba mirum* du drame, n'existe pas encore. Il est bien entendu que ceci ne doit être dit que par comparaison. Il faut vraiment être d'humeur querelleuse, car en soi notre *Descente de croix* est une toile de première beauté et qui compte dans l'œuvre de Rubens[1]. C'est un de ses tableaux les plus puissants par l'ampleur du dessin et la noblesse de l'expression, un des plus graves et des plus soutenus, et le peintre y a donné une plus grande place aux sentiments affectueux. Il n'a souffert d'aucun dommage, d'aucune restauration. Il est émaillé et limpide pour l'éternité : on n'en pourrait dire autant du chef-d'œuvre d'Anvers. Le dernier travail du peintre, ces glacis transparents qui valent une signature sont là purs de toute retouche. C'est un des Rubens les mieux conservés que je connaisse et des plus admirablement nuancés.

L'*Apparition de la Vierge à saint François d'Assise* est un tableau d'un ordre moins élevé, mais de valeur aussi peu commune dans sa manière gracieuse et profane. « La Vierge, ayant apparu à saint François d'Assise, le caressa, lui mit son divin Enfant entre les bras, lui permettant de l'embrasser et de le baiser. » Une lumière céleste éclaire la scène, enveloppe et illumine le saint, dont la tête exprime la joie, l'éton-

1. H. 4m,25; l. 2m,95. Figures plus grandes que nature.

nement pieux et un ineffable amour. Tous deux ils se regardent dans les yeux pendant que les mains stigmatisées du moine, pleines de délicatesse et de soigneuse attention, aident la Vierge à soutenir son précieux fardeau. Celle-ci, en grande robe rouge amarante, à manches bleues, est quelque peu voisine de cette séduction adorablement humaine qu'on appelle l'*Éducation de la Vierge,* et qui est l'un des ornements du musée d'Anvers. Cette robe, d'un ton rouge intraduisible, éclatante au milieu de nuances amorties, grises, et de fonds bleuis, est d'une singulière hardiesse, même pour Rubens. Dans cette sorte d'auréole surnaturelle se balancent des groupes d'anges et de chérubins blonds et roses. Le sujet est charmant, et l'on peut facilement deviner ce que Rubens a su en faire.

La *Mort de la Madeleine,* peinture moins séduisante, a certaines qualités de premier ordre. C'est une note à part. « Sur le haut d'un rocher aride, vis-à-vis de la caverne désignée sous le nom de Sainte-Baume, Marie-Madeleine exhale le dernier soupir entre les bras des deux anges qui la portaient chaque jour sur le saint Pilon. L'un d'eux, à genoux, la soutient ; l'autre, debout et les yeux levés vers les rayons d'une lumière divine, montre le ciel qui s'ouvre pour la recevoir. » Ce tableau, plusieurs fois gravé, copié par Crayer, était déjà fort réputé au temps de Rubens. Il décorait l'église du couvent des Récollets à Gand et fut donné par le gouvernement en 1801. La couleur générale est triste, sourde et peu agréable ; les anges sont vulgaires, mais le paysage est superbe dans son âpreté et dans sa teinte lugubre. Le corps de Madeleine, son galbe, son abandon morbide, sont d'un ordre supérieur. Sa tête irradiée et extatique est une des plus fortes et des plus saisissantes expressions que Rubens ait trouvées, et il en a trouvé beaucoup. Je ne lui sais de comparable et d'analogue que le saint François d'Assise dans la grande *Communion* du musée d'Anvers. Quoi de plus touchant que cette femme, autrefois si belle, si éprise de plaisir et de luxe, si femme en un mot, maintenant vieillie par le jeûne et l'austérité ! Quoi de plus émouvant et de plus rare que cette physionomie convulsée, où l'on retrouve, dans un dernier sourire errant et désenchanté, comme le fugitif reflet de son ancienne grâce mondaine, presque un regret !

Les deux figures de saints en petite nature, *Saint Bonaventure,* sur un fond d'ébauche très-fin, en robe grise et en chapeau de cardinal, et *Saint François,* en extase, sont deux types de vraie peinture, deux morceaux d'atelier entièrement de la main de Rubens. Cela est franc et solide comme du Vélasquez, surtout le *Saint Bonaventure,* avec l'éclatante et puissamment harmonieuse opposition du gris et du rouge. Enfin il y a

APPARITION DE LA VIERGE A SAINT FRANÇOIS

D'après Rubens (musée de peinture à Lille).

encore de lui, en pendant, deux figures allégoriques colossales et de tournure superbe, l'*Abondance* et la *Providence*, brossées sous sa direction pour l'un des onze arcs de triomphe élevés par lui en 1635, lors de l'entrée de Ferdinand d'Autriche à Anvers, après la bataille de Nordlingen. Elles se trouvent dans l'ouvrage gravé par van Thulden, représentant les cérémonies qui eurent lieu à cette occasion. Le souvenir des décorations faites pour ces entrées ne s'est guère conservé que dans les livres et les gravures du temps. On connaît bien quelques esquisses faites par les artistes eux-mêmes, — musées d'Anvers et de Bruxelles, — mais ici ce sont les toiles mêmes qui ont orné l'arc de triomphe; et pour ma part je n'en connais point d'autres avec les trois grandes toiles de Crayer au musée de Gand. La *Descente de croix*, la *Vierge*, le *Saint François* et les deux *Saints* ont été faits pour l'église du couvent des Capucins à Lille. Quoique M. Reynart ne nous dise pas quand et comment ils en sont sortis, ils ont dû entrer au musée peu de temps après l'inventaire de 1795. Ils sont dans un état de conservation exceptionnel. Ces sept tableaux de Rubens passent pour une des gloires de la ville, et à juste titre. Avec le *Martyre de sainte Catherine* dans l'église du même nom à Lille, — on le dit très-beau, mais il m'a été impossible de le voir, — avec la *Lapidation de saint Étienne*, du musée de Valenciennes, avec le grand tableau de Lyon et le splendide *Saint Grégoire*, de Grenoble, ils comblent la lacune du Louvre et représentent le grand style religieux de Rubens dans sa forme la plus élevée.

La tête d'homme, n° 315, qui lui a été longtemps attribuée, me semble devoir être rendue à van Oost le père. Quant au joli portrait d'enfant, n° 316, aux grands yeux étonnés, il suffit de regarder le fond de paysage, le ciel et les mains effilées, pour y reconnaître la manière de van Dyck lui-même, ou d'un élève, si la présomption paraît excessive.

Van Dyck, peintre d'un immense talent qui n'eut du génie que dans le portrait, et que l'on a finement appelé le clair de lune de Rubens, est au moins aussi bien partagé que son maître. Ses tableaux occupent l'autre côté de la salle, et, chose rare, ils soutiennent fièrement le redoutable voisinage. Ce grand *Calvaire*, vis-à-vis la *Descente de croix*, n'a pas une réputation à la hauteur de son mérite; l'*Élévation de la croix*, à Notre-Dame de Courtrai, qui passe pour le chef-d'œuvre du maître, ne le vaut pas. Le sujet est presque banal pour lui, c'est une note dont il a abusé avant son départ pour l'Angleterre; à Paris, à Anvers, à Gand, à Malines, à Bruxelles, vous la retrouvez. Ici elle est vraiment élevée, vibrante, passionnée; elle vous saisit violemment et vous émeut comme

une phrase tragique. Sur un ciel chargé de nuages, plombé, fuligineux, traversé de lueurs livides, se dresse la croix. Le Christ est mort. A ses pieds pleure la Madeleine, superbe dans sa longue robe jaune ramagée de noir. Au second plan et debout, saint Jean, la Vierge doulou-

SAINT BONAVENTURE

D'après Rubens (musée de peinture à Lille).

reuse et Marie, femme de Cléophas, forment un groupe pathétique. Dans le fond, au loin, dans une raie de ciel plus claire, des soldats, des bourreaux, s'éloignent rapidement, comme chassés par l'épouvante. Paul de Saint-Victor disait un jour : « Le musée de Lille possède les chefs-d'œuvre de trois peintres : le *Crucifiement*, de van Dyck, la *Médée*, de Delacroix, et l'*Après-dînée à Ornans*, de Courbet. » Ceci est bien dit,

mais je remplacerais cette fausse note du Courbet par les *Martyrs enterrés vivants*, de Gaspard de Crayer, dont nous parlerons tout à l'heure.

Le *Miracle de saint Antoine de Padoue à Toulouse* est un tableau de facture, insignifiant, ni meilleur ni pire que bien d'autres de van Dyck. Quant au *Couronnement de la Vierge*, n° 151, c'est une lourde machine décorative qui ne peut, en aucune façon, être de lui. En dépit de la robe autrefois grise de la Vierge, aujourd'hui peinte en un mauvais bleu par un restaurateur imbécile, la couleur et le faire de ce tableau présentent de très-grandes analogies avec un tableau dont je dirai quelques mots et qui est de Bockhorts, élève de Jordaëns. Ces trois tableaux proviennent de l'église du couvent des Récollets à Lille.

Les deux portraits de van Dyck, qui se trouvent au musée de Lille, caractérisent admirablement ses deux manières les plus opposées et les plus belles. L'un, une tête de femme déjà âgée, n° 149, est un chef-d'œuvre tout court. Cela est bien simple et de peu d'effet : une paisible figure flamande embéguinée de noir; mais tout y est, l'épiderme et la chair, la vie et l'âme intérieure. Le modelé est si ferme, si net et si vrai avec ses méplats, ses demi-reflets, ses frisements de lumière, la touche, minutieuse et souple tout à la fois, rend si bien la fraîcheur, le poli de la peau et ses moindres accidents, sans rien ôter au style, qu'on a longtemps hésité à en faire honneur à van Dyck. Après avoir d'abord pensé à Rubens, il ne fait plus de doute pour moi que ce ne soit un des très-rares portraits de sa première manière, toute flamande, alors qu'il travaillait encore dans l'atelier du maître. Il n'a jamais mieux peint. Le n° 150, au contraire, est un type accompli de la façon large et colorée qu'il avait à son retour d'Italie et avant son départ pour l'Angleterre. C'est un portrait de Marie de Médicis, en largeur et à mi-corps. Il doit avoir été fait dans les environs de 1630, à Anvers, alors que cette peu sympathique princesse fuyait la haine du cardinal de Richelieu. Elle est entièrement vêtue de noir, en collerette et en manchettes de mousseline. Ses belles mains grasses et potelées tiennent deux roses qui ne sont pas plus fraîches que ses mains. Un rideau fleurdelisé forme le fond du tableau, à gauche; à droite, à travers une fenêtre ouverte, on aperçoit une ville baignée par une rivière. Cette ville, c'est Anvers, cette rivière, c'est l'Escaut. La physionomie est moins flattée que dans la galerie du Luxembourg. C'est une peinture aristocratique et de la plus rare distinction. Avant la Révolution elle était placée dans une des pièces du château de Versailles.

Des autres élèves ou imitateurs de Rubens, le musée de Lille possède un chef-d'œuvre et quelques spécimens intéressants et peu connus. Ce

chef-d'œuvre, car c'en est un dans l'art flamand, est du doux et bon Gaspard de Crayer. Crayer représente l'école d'Anvers dans ce qu'elle a de modéré et de plus réfléchi. Par ses qualités de juste milieu, si je puis dire, par la forme simple, harmonieuse, toujours équilibrée, donnée à sa pensée, par un côté en quelque sorte littéraire de son talent, en restant toujours peintre et de la meilleure race, Crayer est presque Français, et si, comme Philippe de Champagne, il avait eu le bonheur de travailler

PORTRAIT DE MARIE DE MÉDICIS

D'après van Dyck (musée de peinture à Lille).

en France, nul doute que sa nature, naturellement timide, et comme malgré elle entraînée dans l'orbite de Rubens, en dépit de son originalité très-personnelle, se fortifiant au contact de notre sain et pratique génie, il ne fût devenu une des plus remarquables figures de la peinture du XVII^e siècle. Élève de Raphaël Coxcie, il fut le rival souvent heureux de Rubens; comme peintre d'histoire il est au-dessus de van Dyck et sous tous les rapports. C'est une personnalité des plus attachantes que M. É. Montégut, dans la *Revue des Deux Mondes*, a déjà en partie révélée; mais les pages exclusivement littéraires qu'il lui a consacrées ne

suffisent point encore pour la mettre à son rang. Par la date et la signature, qui se trouvent sur le *Martyre de saint Blaise,* du musée de Gand, avec l'indication qu'il a été exécuté par le peintre à l'âge de quatre-vingt-six ans, on peut fixer l'année de sa naissance, à Anvers, à 1582, et celle de sa mort, à Gand, à 1669, où il fut enterré dans l'oratoire des Dominicains.

J'ai vu ses treize tableaux au musée de Bruxelles, dont quelques-uns sont de la meilleure manière, notamment la *Pêche miraculeuse,* le *Saint Blaise,* le *Christ mort sur les genoux de la Vierge,* avec une superbe signature. J'ai vu ceux de Gand, à Saint-Bavon, à Saint-Martin, à Saint-Pierre et à Saint-Michel, où il y a de lui une ravissante *Assomption,* dans son faire le plus limpide. Je puis me tromper, mais aucun n'égale à mon sens les *Martyrs enterrés vivants,* du musée de Lille. On ne se lasse pas de le regarder, on y revient toujours et avec un nouveau plaisir, comme à telle page de *Polyeucte.* C'est de cette beauté dont la valeur s'accroît de toute l'attention qu'on y porte ; voilà le plus juste éloge que l'on en puisse faire.

Plusieurs martyrs, amenés par des bourreaux, prient en attendant la mort. L'un d'eux, à demi couché dans le cercueil de plomb où on va le clouer vivant, repousse de la main l'idole qu'un pontife lui présente et dirige ses regards vers un groupe d'anges qui l'encouragent en lui tendant les palmes du martyre. A ses côtés, une autre victime, personnage principal, au premier plan, debout, demi-nu, les yeux fixés sur le groupe céleste, s'approche du cercueil qui va lui servir de tombeau. Dans le fond, d'autres chrétiens sont conduits au supplice. A droite, au second plan, sur un trône et dans la pénombre, le proconsul en armure, jeune et imposant, entouré de ses licteurs, dirige l'exécution. Le sujet, assez compliqué, est rendu avec une clarté merveilleuse. Il est impossible de mieux composer. Cela est voulu, raisonné, parfait ; parfait de dessin, d'expression et de couleur, sans défaillances. Aucun détail n'est négligé, aucune figure secondaire, à son plan et dans l'importance qu'elle doit avoir, n'est sacrifiée. Le corps de la figure principale, du martyr debout, pâle et distingué, ferme, plein de vie, est de la plus belle anatomie. Les chairs sont transparentes, le modelé souple et brillant. Les personnages qui doivent être nobles, comme le proconsul, par exemple, ou gracieux comme les anges, le sont de la plus exquise manière ; ceux qui doivent être réels sans vulgarité, mais avec accent, les bourreaux, les licteurs, le sont d'une façon qui ferait honneur à bien des peintres appelés réalistes. Rien de banal dans les têtes ; elles ont chacune leur caractère, leur rôle, presque le charme de portraits sur le

vif. La couleur, dans une gamme dorée et carminée, rappelle les maîtres les plus fins de l'école de Venise. Les bleus de lapis du ciel, que soutient la draperie bleue du saint, les anges emmêlés comme une poignée de roses, répondant à la draperie violacée du proconsul, les chairs blanches des martyrs étoffées par les fauves, les bruns roux des bourreaux, forment un ensemble délicieusement accordé. Ce tableau, connu en Belgique sous la dénomination des *Quatre Couronnés*, a été exécuté en 1642 par Crayer, au prix de 200 patacons, — un peu plus de 900 francs, — pour les corporations réunies des sculpteurs, des plombiers, des menuisiers et des charpentiers de Bruxelles, et placé au maître-autel de l'église Sainte-Catherine. Donné par le gouvernement en 1801, il n'est pas retourné en Belgique. La *Pêche miraculeuse*, n° 110, est entièrement repeinte, sauf la mer et les poissons ; mais quels beaux, poissons et quel dommage qu'ils ne soient pas dans un petit cadre à hauteur d'appui !

Veut-on me permettre de dire avec quelles œuvres je voudrais que l'école d'Anvers se présentât à un concours général de l'art, si, par un miracle impossible, il se faisait. Par tempérament peut-être, par reconnaissance en tout cas pour ce qu'ils m'ont fait éprouver, je voudrais voir, je parle de ceux qui sont grands : — Adam van Noort, avec la *Pêche miraculeuse*, de l'église Saint-Jacques, à Anvers ; Rubens, avec la *Sainte Famille*, de la même église ; van Dyck, avec le *Portrait de Charles Ier* ; Jordaëns, avec l'*Allégorie de l'Automne*, du musée de Bruxelles ; et Gaspard de Crayer, avec ces *Martyrs enterrés vivants*, du musée de Lille.

Un artiste fort peu connu et rare assurément, même en Belgique, où ses œuvres ont été dispersées à vil prix, est ce Bockorst, né en 1610 (?), mort en 1668, surnommé *Jean le Long* à cause de sa haute taille. Il a toute la verve et le tempérament d'un coloriste décorateur qui devait se sentir à l'aise sur les grandes surfaces aux longues reculées. Il y a de lui, à l'église Saint-Augustin, d'Anvers, une *Impératrice Hélène tenant la vraie croix*, qui m'a précisément frappé par ce don de décoration et de couleur. Le tableau du musée de Lille, très-grand et plus important, représente le *Martyre de saint Maurice et de ses compagnons*. De l'emportement, de l'audace, beaucoup d'effet ; une machine d'architecture, des soldats, des bourreaux, une foule bruyante, des chevaux, un proconsul et des anges comme dans le tableau de Crayer ; des oppositions à la Delacroix, des tons francs : voilà qui forme un ensemble peu commun et plaisant. Je passe sur les défauts qui sont nombreux et qui sont l'envers de cette trop grande facilité. Il est daté 1661.

En vérité, si le petit tableau, n° 338, *Alexandre coupant le nœud gordien*, n'était donné à Cornélis Schut depuis 1801, je résisterais à cette

attribution et j'en ferais honneur à Rubens lui-même ; il est certainement de la même main que le *Philopœmen reconnu par une vieille femme* de la collection La Caze. Il n'y a que Rubens pour faire de ces esquisses qui valent mieux que des tableaux, pour composer si élégamment et avec tant de souplesse, pour dessiner avec cette sûreté de main, pour émailler ainsi sa touche avec les tons les plus rares. C'est à noter comme une chose fine.

Le n° 299, qui est aussi un morceau pour les délicats, peut être discuté dans son attribution. Il est porté dans le catalogue au nom de Jean de Reyn, né à Dunkerque en 1610, élève de van Dyck, qu'il suivit en Angleterre et qu'il aida constamment dans ses travaux. Figures de grandeur naturelle à mi-corps : à droite, la Vierge assise, en corsage rose lilacé et en robe bleue, tient sur ses genoux l'enfant Jésus nu, sur un linge blanc, qui bénit un donataire vêtu de noir, de profil et agenouillé à gauche. La Vierge, Anglaise blonde et fraîche, et l'Enfant, rose et satiné comme une fleur, se détachent en clair sur un rideau noir ; le donataire à fines moustaches rousses, l'œil humide, la lèvre vivante, s'enlève sur un coin de ciel bleu. Quelles jolies oppositions et quel éclat ! Quel charme dans cette carnation d'Anglaise, aux yeux noirs et spirituels, à la chevelure soyeuse ! c'est plus qu'un type, c'est un portrait. Le baby se renverse, rieur, lutin, et, de sa petite main, maladroite encore, essaye de bénir. En vérité, il n'y a rien de religieux dans ce tableau : voyons-y trois portraits, image radieuse des jeunes années, cela suffit. Je ne sais s'il est de Jean de Reyn, n'en connaissant aucun autre ; ceux qui se trouvent à Dunkerque n'y ressemblent guère, dit-on ; mais ce que je puis affirmer, c'est qu'il n'est pas de van Dyck et qu'il a été fait en Angleterre.

Les Jordaëns, — il y en a sept au musée de Lille, — sont lourds et pâteux comme tous ceux qu'il brossait à la fin de sa vie avec une facilité déplorable. *Le Christ et les Pharisiens*, n° 208, est d'une bestialité repoussante. Que reste-t-il de tous ces dons admirables, de cet incomparable talent de peindre qu'il avait emprunté à son maître Adam van Noort, dans ces formes boursouflées, dans cet enluminage grossier fait au balai. Le grand *Paysage*, n° 209, cour de ferme avec des animaux de toutes sortes, sans air, sans lumière, plein de repentirs, est curieux comme esquisse du grand tableau de l'*Enfant prodigue*, à Dresde. Je ferai exception pour l'*Étude de vaches*, n° 214. C'est une ébauche surprenante de couleur et de vérité, dans ses fiers empâtements étalés au couteau. Cinq vaches rousses et maigres se profilent sur une éminence au premier plan et regardent mélancoliquement l'espace illimité. Cela se voit et ne s'oublie pas.

Citons rapidement : — une vigoureuse *Chasse au sanglier*, de Snyders, d'un faire un peu rude ; — le *Reniement de saint Pierre*, signé Théodore Rombouts, bon, dans le sentiment pittoresque et la manière italienne d'un peintre fort célèbre en son temps et dont les ouvrages sont très-rares, même dans la Belgique, qui n'en possède guère que trois : son œuvre principale est la *Descente de croix*, de Saint-Bavon ; — un grand tableau de Cossiers, peintre peu flamand, pasticheur émérite ; celui-ci (*Saint Nicolas arrêtant le bras d'un bourreau prêt à trancher la tête d'un captif*, provenant de l'église Saint-Maurice et signé : *J. Cossiers, f. 1660*) semble une réminiscence de Paul Véronèse, de la *Sainte Justine* de Padoue, par exemple ; — la *Fuite en Égypte*, dans un paysage à la Rubens, par Van Bloëmen, l'*Orizzonte*, comme on l'appelait à Rome ; — un *Repos de la sainte Famille*, en figurines, dans un paysage bleu de fantaisie, très-authentique de Breughel de Velours, aidé de son collaborateur habituel van Balen ; — un *Saint Jérôme dans le désert*, toile importante, d'abord donnée à un peintre espagnol et justement restituée à Gérard Seghers ; le fond de paysage est d'une grande beauté ; — un portrait de Gisbert Mutzarts, prieur de l'abbaye de Tongerloo, le visage coloré, presque rutilant, en robe blanche, coiffé d'une barrette de même couleur. Cet ouvrage, signé *Peeter Franchoys, pinxit, 1645*, est d'une grande sincérité, très-simplement fait, sans recherche de la touche ; — de François Wauters, un *Prométhée enchaîné*, d'une composition aussi insensée que celui d'Adam le sculpteur, qui fit les délices du XVIII^e siècle et dont le grand Frédéric fit offrir 30,000 livres. Wauters peignait des paysages et des sujets mythologiques et fut un élève renommé de Rubens. Le *Prométhée* est-il de ce peintre ? où est le point de comparaison ? On ne cite que les deux tableaux du musée de Cassel, et ce sont des paysages ; — le *Mariage mystique de sainte Thérèse*, de Peter Ykens ; — de Simon de Vos, la *Résurrection*, son œuvre capitale, ce qui ne veut pas dire que ce soit un chef-d'œuvre. On lit dans le *Dictionnaire de la vie des peintres* de M. Siret : « La cathédrale d'Anvers possédait autrefois un excellent tableau à volets de Simon de Vos, comparable aux ouvrages de Rubens. Ce tableau, enlevé en 1794, se trouve au musée de Lille, et les volets, à celui de Nantes » ; — de van Oost le vieux, Brugeois, deux tableaux religieux de grande dimension, importants dans l'œuvre, parfaitement ennuyeux du reste, et provenant des Récollets ; — de van Oost le fils, Lillois, deux portraits, n^os 268 et 269, extrêmement remarquables. C'est là une note imprévue de l'art flamand : deux hommes de cour, en armure d'acier à parements de drap rouge, en perruque in-folio poudrée, l'un jeune et l'autre vieux, le père et le fils, sans doute.

Au revers du premier on lisait avant le rentoilage : *Messire de Lompré, lieutenant-colonel d'un régiment d'infanterie étrangère. J. Van Oost, f. 1693;* et sur l'autre : *J. Van Oost, f. 1688.* Le vieux guerrier surtout est parfait avec sa bonhomie vieillote et caustique, son rouge sur les joues, et son énorme et ridicule in-folio. C'est autre chose que les portraits français du même temps, peint plus grassement, dans une tonalité plus vive et avec le fondu du pastel. — Citons enfin le *Meurtre de saint Pierre de Vérone,* n° 249, peinture dramatique et forte dans le style espagnol, avec une belle signature en pleine pâte : *F. Minerdorff, A° 1629.* M. Reynart, malgré ses recherches, n'a pu encore se procurer aucun renseignement sur ce peintre, et nous en sommes au même point que M. Reynart.

Il me reste à parler d'un tableau énigmatique, classé aux anonymes, et qui embarrasse fort tous ceux qui l'ont vu. Saint Lambert, en chape d'évêque, au pied d'une croix de pierre, est agenouillé dans la neige dans l'attitude de la prière ardente ; la tête est découverte, la mitre et la crosse sont à terre. Derrière, les religieux en noir du monastère de Stavelot, où saint Lambert s'était réfugié, recueillis et attentifs, s'approchent de lui avec admiration. Au dernier plan, on voit un mur et la porte de la chapelle. La croix de pierre est dressée sur des marches au milieu de la cour. La couleur est très-montée, comme celle de Tintoret dans son bon temps. Les mains sont mal dessinées, mais la chape de l'évêque est de première force comme métier et peinte avec la plus rare vaillance. Au premier abord on n'hésite pas : la peinture est vénitienne, cela saute aux yeux, et comme coloris, de la meilleure façon. Mais voici ce que je trouve dans une correspondance échangée récemment entre M. Lobet, d'Auxerre, et M. Reynart, à l'obligeance duquel je dois cette curieuse communication. — Louis Abry, dit M. Lobet, élève de Bertholet Flemalle, peintre liégeois, écrit dans son livre sur les *Hommes illustres de la nation liégeoise* : « On voit encore deux tableaux de Bertholet sous le dogsal de la cathédrale. L'un est saint Lambert, moine de Stavelot, mis en obédience à genoux devant un péron, revêtu d'une chape contre l'histoire, pour le respect et la qualité qu'il portait d'évêque à Liége ou Maëstricht, d'où il s'était retiré à cause de la persécution d'Ébroïn, roi tyran. Toutes les figures de religieux qui se trouvent dans ce sujet sont autant de portraits de religieux de Saint-Jacques, qu'il demanda exprès et qu'il jugea propres à son dessin. Ayant été moi-même témoin de cela, je ne puis m'empêcher de dire que le saint Lambert a la ressemblance de dom Placet, alors sous-prieur et ensuite abbé dom Antoine de Tiége, dont la tête chauve avec le dit péron (*sic*) fait un si bel effet pour l'union

de ces figures, etc... » D'un autre côté, l'*Inventaire des tableaux enlevés par les Français en 1794,* par MM. Desoer père, de Fassin et Hamal, mentionne huit tableaux de la cathédrale de Saint-Lambert, aujourd'hui détruite, parmi lesquels : N° 5, *Saint Lambert en prière, par Bertholet Flemalle.* Ce tableau, ou du moins un tableau anonyme portant cette dénomination, — Évêque à genoux devant une croix, élevée sur une colonne de marbre, et moines, — fut compris dans l'envoi du gouvernement en 1801. Ajoutons, dit M. Lobet, qui n'a pas vu le tableau, mais qui est Liégeois de naissance, que saint Lambert est le patron de la ville de Liége, qu'il n'est honoré que là, et que cette légende singulière et toute locale du monastère de Stavelot ne pourrait franchir les monts pour servir de sujet à un peintre italien.

Voilà qui est parfait et éloquent comme un chiffre, ce me semble. Si l'on s'en tient à la lettre de ces documents authentiques, notre tableau est de Bertholet Flemalle. Certainement les documents écrits sont la base de la critique historique, mais en fait d'art, si l'on ne discutait quelquefois l'apparente brutalité des faits par des preuves d'un ordre plus élevé, plus immatériel, tirées de l'étude même ou de la comparaison des œuvres, on risquerait de commettre les plus lourdes bévues. C'est le cas ici. Quel est ce Bertholet Flemalle, et qu'a-t-il fait? Il est né à Liége en 1614 et mort dans la même ville en 1675, empoisonné par la Brinvilliers, dit Descamps, avec sa manière de faire du roman. Comme nous l'apprend une lettre de son neveu, conservée au Louvre et reproduite dans les *Archives de l'art français,* il étudia d'abord sous Henri Trippez et entra ensuite dans l'atelier de Gérard Douffet. Son éducation terminée, il partit pour l'Italie, séjourna à Rome et à Florence, puis vint à Paris, où, grâce à la protection du chancelier Séguier, il peignit à fresque la coupole de l'église des Carmes-Déchaussés de la rue de Vaugirard, coupole bâtie en 1613, la première à l'imitation de Saint-Pierre de Rome, et plusieurs ouvrages pour les Grands-Augustins. Il revit la Belgique une première fois, puis revint à Paris où il fut reçu de l'Académie en 1670, exécuta un plafond pour la chambre du roi, — depuis salle du Trône, — aux Tuileries, et retourna enfin à Liége, où il mourut bientôt chanoine de la collégiale de Saint-Paul et ne s'occupant plus de peinture. Nous avons donc à Paris deux œuvres parfaitement authentiques et qui peuvent servir de point de comparaison. La grande fresque des Carmes, *Élie enlevé au ciel sur un char de feu,* en présence d'une foule de spectateurs, est assez habile et rappelle par sa facture mouvementée et facile les faiseurs italiens du XVII^e siècle. Mais en considérant attentivement à la lorgnette chaque personnage, principalement les

physionomies, on voit bien vite à quel point Flemalle est resté à la suite de Rubens, Flamand avant tout. Dans cette fresque pâle et délavée, il n'y a rien qui soit vraiment italien et surtout vénitien, et je n'ai pu saisir aucun rapport, même éloigné, avec la toile de Lille. Le tableau des *Mystères de l'Ancien et du Nouveau Testament,* qui provient des Grands-Augustins et qui se trouve maintenant au Louvre, s'en éloigne bien davantage. C'est une composition inintelligible, ridiculement chargée, où l'on voit une multitude de petites figures sèches et prétentieuses. Jamais celui qui les a peintes n'a pu faire la chape de saint Lambert. Je résiste donc énergiquement, même à l'évidence. De qui est cette peinture? Je ne sais. Mais, si elle est d'un Flemalle, elle ne peut être de Bertholet. Il paraît que celui-ci avait un frère qui a travaillé à Venise. M. Lobet doit savoir quelque chose sur ce frère vénitien.

Paysage. — Ce sont les Flamands qui, les premiers, ont fait du paysage une spécialité distincte : ils n'y ont peut-être pas donné tout ce que faisaient espérer les fonds merveilleux de Jean van Eyck ou de Memling, mais leur sentiment est resté vrai et large. S'ils n'ont pas produit des poëtes inimitables comme la Hollande, ils ont toujours eu le goût, presque la passion, de la nature et l'instinct des nobles arrangements. Ils mêlent agréablement la réalité et la fantaisie; ils composent, mais ce qu'ils composent serait une vérité pleine de charme. L'air, la lumière, la dégradation des plans, l'harmonie des masses, le faire large et simplifié des arbres, sont leurs qualités habituelles et générales. Malheureusement le musée de Lille n'a rien du vieux Paul Bril, ni surtout de Huysmans de Malines, qui est un maître. Van Arthois, en revanche, s'y montre avec deux pendants un peu assombris, mais de grande tournure et magistralement équilibrés. L'un d'eux est signé *Jacobus d. Arthois,* ce qui rectifie l'orthographe de son nom. Le Louvre n'a rien de ce peintre fécond, et c'est dommage. Il me semble difficile que le n° 11, *Incendie d'une chaumière pendant la nuit,* soit de lui. Sans nier absolument, je mettrai au moins un point d'interrogation. J'ai pensé tout d'abord à Egbert van der Poel, le peintre ordinaire des incendies. Il a un petit tableau signé et daté au musée de Lille, mais il est traité dans une manière un peu différente. Celui de la collection La Caze s'en rapproche davantage. Quoi qu'il en soit, il est très-curieux d'effet et fort réussi, librement touché comme une ébauche. Deux grands arbres dressent leurs maigres ramures sur la lueur dorée et roussie de l'embrasement. Ce qui pourrait donner raison au catalogue, c'est que le tableau qui nous occupe a appartenu à la guilde d'Anvers. Ce serait alors une note singulière de van Arthois.

Josse de Momper, qui succéda à Paul Bril, était comme lui un paysagiste ami de la fantaisie. Il se fit une grande réputation en peignant des montagnes : *pictor montium* était sa qualification. Il en mettait dans tous ses tableaux. Il avait particulièrement le sentiment de l'étendue. Son paysage, n° 252, *Vue des Alpes* — Alpes d'opéra-comique, — qui est rempli par une immense vallée et de grandes montagnes entassées au dernier plan, mais si légèrement peint qu'il produit l'effet d'une détrempe, a autant de profondeur que de lumière. Il est malheureux que ses devants soient aussi insignifiants. Je ne parle que pour mémoire de Luis de Vadder, de Gaspard van Eyck, de David de Hondt et de Vinckebooms, artistes peu connus, et en toute justice, qui ont chacun un spécimen au musée de Lille.

Le *Passage du gué*, signé *J. Siberechts, 1663*, est une vraie rareté. Dans un chemin inondé par l'orage, au milieu d'un bois touffu de hêtres et de saules, un homme conduit une voiture de foin ; il est précédé par une marchande de lait assise sur un cheval. Une vachère, sur le devant du tableau et dans l'eau jusqu'à mi-jambes, dirige deux vaches. C'est l'exact pendant de la *Cour de ferme*, — signé et daté 1660, — qui se trouve au musée de Bruxelles. Même manière originale de peindre, même feuillé vert tendre un peu lâché, mais très-nature ; même précision dans la facture des personnages et des animaux, mêmes réveils de couleur dans les figures, même distinction dans les motifs. Les deux femmes, la marchande de lait et la vachère, sont enlevées en relief sur l'épais rideau des arbres et en pleine lumière. Le corsage de l'une et la jupe de l'autre, rouge de saturne très-vif, hardiment jetés au milieu de cette tonalité verte, sont comme deux notes de trompette dans un adagio pastoral. Descamps, qui consacre sept ou huit lignes à peine à cet amusant paysagiste, prétend qu'il ne fit que copier Berghem et Karel du Jardin ; or il n'y a pas de peintre plus individuel et précisément plus éloigné de ces deux maîtres. Ceci dit pour prouver une fois de plus quelle confiance on peut avoir dans la critique du biographe.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)

# ORIGINES DE LA PEINTURE ALLEMANDE

## ÉCOLE DE BOHÊME.

L'Allemagne a été si longtemps rebelle à toute civilisation, que les premières lueurs de l'intelligence, que les premiers rayons du talent, qui ne pouvaient traverser l'épaisse couche de nuages étendue sur le pays, éclairèrent d'abord, au milieu même des populations germaniques, un royaume dont les habitants appartiennent à une race bien différente. Les Tchèques de la Bohême sortirent de la barbarie, à une époque où les Teutons y croupissaient avec délices. Chose vraiment singulière! ce fut à Prague que la seconde école de peinture se développa dans les temps modernes; ce fut au bord de la Moldau que le génie de la couleur, après avoir inspiré l'Italie, trouva de nouveaux adeptes; et ce qui n'est pas moins digne d'attention, c'est que la France, la patrie de Giotto et les Pays-Bas unirent leur influence pour éveiller la nation au goût de l'étude et au sentiment du beau. Dans les ténèbres de l'Allemagne, un point isolé brilla tout à coup, s'alluma comme un phare : c'était une race slave qui allait donner l'exemple aux Germains, tourner leurs yeux engourdis vers la science et les beaux-arts.

Elle avait montré de bonne heure pour la peinture des prédispositions naturelles, constatées par d'anciens travaux et par des témoignages écrits. Participant aux efforts intellectuels du moyen âge, elle possédait alors, comme les autres nations européennes, ses chroniqueurs, ses architectes et ses peintres. De vieux textes nous donnent à cet égard les renseignements les plus positifs. Saint Procope, abbé du monastère de Sazawa, étant mort le 25 mars 1053, un artiste fut chargé de faire avec

ses pinceaux le portrait du vertueux cénobite, couché sur son lit funèbre. Quelque temps après, en 1080, on élut quatrième abbé du même monastère, à la recommandation du roi Wratislaw, un frère nommé Bozethec, devenu célèbre par son habileté comme peintre, comme statuaire et comme tourneur; mais ces mérites se trouvaient joints chez lui aux défauts habituels des hommes de talent, l'amour-propre et une disposition à la colère. Il offensa si vivement Cosmas, évêque de Prague, que le prélat irrité lui imposa la pénitence de tailler un crucifix en bois, grand comme nature, et de le porter sur son dos jusqu'à Rome, expiation qui eut lieu.

Le 23 avril 1134, le moine Sylvestre fut élu sixième prieur du couvent de Sazawa. Le continuateur de Cosmas exalte ses vertus et nous apprend qu'il fit régner dans le cloître une sévère discipline, construisit la chapelle de la Vierge et orna de peintures les murailles du cloître de Saint-Jean. Il mourut le 10 février 1161. Son tombeau ayant été ouvert en 1790, on y trouva son portrait sur une feuille de plomb, une bague et divers objets rares. Mais, tombés entre les mains des ignorants, ces restes précieux d'une époque lointaine furent bientôt dispersés.

Le roi Wenceslas ayant posé, en 1297, la première pierre du couvent de Zbraslaw (en allemand *Kœnigssaal*, en latin *Aula regia*), non loin de Prague, fit don aux cénobites d'une image de la Vierge peinte sur bois, sous laquelle étaient écrits ces vers :

Dum Wencelaus regalem conderet aulam,
Hanc posuit divæ Virginis effigiem.

Le tableau existe encore et se distingue par une expression bien sentie; mais un restaurateur maladroit a effacé presque tous les traits de style, qui lui donnaient un caractère et une importance historiques. Des monuments mieux conservés nous permettent heureusement de juger l'art bohémien pendant le moyen âge.

La bibliothèque publique de Wolfenbüttel possède une *Légende de saint Wenceslas*, volume que la reine Emma, femme de Boleslas II, fit orner de miniatures pendant l'année 1006, « pour le salut de son âme et en l'honneur du saint martyr ». Il y a tout lieu de croire qu'elles furent exécutées dans le pays même et par un artiste national. Les costumes n'ont rien qui infirme cette hypothèse. Les images sont entièrement traitées suivant le style byzantin : les vêtements de dessus, larges et flottants, forment des plis sinueux, qui ne se fractionnent pas en lignes brisées. L'auteur a prodigué partout l'or, le vert, le bleu et le violet. Saint Wenceslas porte des habits étroits, des souliers noirs, des éperons d'or, un

pourpoint d'un vert sombre et un manteau d'un vert clair, garni d'une bordure en or; ses sujets ont de longues moustaches, comme autrefois les Polonais.

Si ce volume laisse quelque prise au doute sur sa date et sur son origine, un manuscrit du musée national de Prague rend toute discussion impossible. C'est la *Mater verborum* ou *Glossa Salomonis*, ouvrage appelé ainsi parce qu'il est dû à un évêque de Constance nommé Salomon, qui mourut en 920. Plus de quinze cents mots bohêmes constatent la provenance du livre; le nom du peintre, d'ailleurs, est tout à fait slave. Au commencement du volume, le scribe et l'enlumineur sont agenouillés devant une image de Marie; au-dessous de l'écrivain, on lit cette inscription : *Ora p. sre Vacerado* (priez pour le scribe Vacerado); au-dessous du peintre se trouve la légende : *Ora p. illre Mirozlao a. MCII* (priez pour l'enlumineur Mirozlas, l'an du Christ 1102). La première page montre sur un fond d'or un A majuscule, où s'étale sans réserve la fantaisie capricieuse du moyen âge, qui bravait surtout la logique à l'époque romane. Autour de la lettre serpentent des rinceaux en feuillage, dans lesquels deux singes couronnent un hibou, image grotesque ayant peut-être pour but de railler l'ancienne idolâtrie des Slaves. Au-dessous, un autre singe lèche le crâne d'un prêtre, qui serait, suivant la même hypothèse, un ministre des faux dieux ; plus bas encore, deux animaux, pareils à des loutres, sont adhérents l'un à l'autre par une connexité monstrueuse. Au pied de la lettre, un homme assis, ayant pour costume des bas rouges, une ample robe blanche et verte, joue avec dignité d'un violon à trois cordes. Les jambes de l'A reposent sur une couronne de feuillage, où se tient debout une femme à demi nue, aux longs cheveux flottants, qui porte des fleurs dans les mains, et sous laquelle se trouve l'inscription : *Estas Siva* ; c'est une déesse souvent désignée dans le manuscrit, tantôt comme une Cérès, tantôt comme une Flore. Au sommet, la lettre se termine par une tête démoniaque, pourvue de longues oreilles et ouvrant une large bouche. A droite et à gauche on voit deux animaux, qui ressemblent à des lions et que le volume mentionne fréquemment. Plus bas, à droite et à gauche de la lettre aussi, deux saints debout ont un caractère absolument byzantin; puis sur le fond se détachent toutes sortes d'oiseaux fantastiques, parmi lesquels on distingue un perroquet. Singulière débauche d'imagination, fol amalgame d'objets disparates! Ne semble-t-il pas que dans ces temps d'ignorance et de trouble, où l'esprit de l'homme n'avait pour se guider que des lueurs douteuses, il errait au hasard dans une sorte de délire, obsédé par des visions étranges et malsaines?

Toutes les peintures de ce manuscrit sont exécutées sur fond d'or ; le bleu, le rouge, le vert, le jaune, le violet et le lilas y dominent; une main ferme a tracé tous les rinceaux, toutes les arabesques; tantôt ils forment des bordures, tantôt ils sont encadrés dans un dessin général, ayant l'aspect d'un gril ou d'un échiquier. On y voit entremêlés des oiseaux de différentes espèces, des lions, des feuillages, des bonnets de fous, des treilles, des fleurs imaginaires, des poissons, des serpents, des renards et autres productions de la nature. Les singes sont prodigués. Cet animal semble avoir été de bonne heure à la mode dans le pays, et, chose remarquable, dès l'année 1346 on l'avait soumis à un impôt.

La page 186 représente d'une manière fort dramatique Judas Iscariote pendu à un arbre, avec cette inscription : *Peccavi tradens S.* (*Salvatorem*). Deux corbeaux perchés sur ses épaules, l'un à droite, l'autre à gauche, lui mangent les yeux. La page 137, où commence la lettre H, montre le Christ bénissant deux individus à genoux, près desquels se trouve cette légende : *Exaudi famulos;* il y a lieu de croire qu'ils figurent de nouveau le scribe et l'enlumineur, habillés de bleu et de rouge, portant une tunique serrée et un ample surtout. Beaucoup d'autres miniatures, dont nous ne pouvons nous occuper ici, méritent également l'intérêt.

La bibliothèque de l'université de Prague renferme un manuscrit des plus importants, qui contient cent huit feuillets. On sait qu'il fut donné en 1130 à l'église de Vissehrad, par le duc Sobieslaw II, avec d'autres présents. Les deux ais qui forment les plats de sa reliure sont couverts en cuir, et ce cuir est orné d'une broderie en fils d'or et de soie tellement bien exécutée, qu'une habile ouvrière de notre époque ne ferait pas mieux. Sur un fond vert tendre, Dieu le père trône sous un dais orné d'arabesques ; les lettres alpha et oméga expriment son éternelle durée. Les couleurs des miniatures sont assez vives ; néanmoins le jaune ardent, le bleu et le violent alternent avec le rouge de cinabre, le vert pâle et le gris sale. Pour tout le reste, ce volume rappelle fidèlement celui que nous venons de décrire. Là encore se joue en toute liberté la fantasque imagination de l'époque féodale : les nombreuses arabesques, qui forment des bordures de rameaux ou de feuillages entrelacés, montrent au curieux toutes sortes d'objets capricieusement réunis : têtes d'animaux, chiens, aigles, serpents, dragons, couronnes de rubans tressés, figures géométriques, demi-cercles, carrés, triangles. L'arbre de Jessé porte des oiseaux qui ont un nimbe comme les saints. Quelques lettres sortent d'un léopard ou d'une tête de démon. Partout sont prodiguées les banderoles couvertes de légendes. N'eût-on pas de renseignements positifs, le luxe

de l'exécution prouverait, à lui seul, que le volume a été fait pour un prince. Les images se détachent sur un champ d'or fin; des lignes d'or encadrent les pages, où brillent aussi des lettres d'or. Le parchemin lui-même est de la plus grande beauté.

Les costumes, en général, sont amples et drapés d'une manière naturelle, sans roideur. Les figures dénotent peu de talent, il faut en convenir, et ne se distinguent que par leur similitude avec des poupées de bois. Presque tous les visages ont le même type. Ces travaux sont, à vrai dire, les incunables de la peinture.

Le professeur Schuster possédait, à Prague, en 1830, une bible en images d'un grand intérêt pour l'histoire de l'art bohémien. Elle se compose de cent quatre-vingt-sept feuillets et n'offre aucune date; mais tout donne lieu de croire qu'elle fut exécutée au XIII^e siècle. Les chevaliers y portent des cottes de mailles et ont le visage découvert, même en plein combat; leurs casques n'ont point les visières qui furent ajoutées plus tard aux morions. Les rois trônent sur d'antiques fauteuils décorés de têtes d'animaux. Les costumes, les ornements, les armes, les ustensiles diffèrent de ceux qui étaient en usage au XIV^e siècle. Que ce manuscrit ait été enluminé par un artiste bohémien, que l'on puisse, par conséquent, y étudier la technique et les progrès de l'art en Bohême quand il fut illustré, c'est ce que prouve le nom de l'artiste, qui s'est peint lui-même et nommé sur la dernière feuille; il s'appelait Velislas. D'autres noms propres constatent la même origine : Uratislas, Wenceslas, et leur orthographe en témoigne, comme leur forme. Un examen attentif prouve que toutes les miniatures sont contemporaines, mais ont été peintes par deux artistes différents : les costumes, l'expression de plusieurs visages, mériteraient l'attention même des coloristes de nos jours. Les mains et les pieds, au contraire, sont presque partout négligés.

Ainsi la peinture en Bohême, comme un radeau porté par un grand fleuve, suivait d'un mouvement insensible le courant général de l'art pendant le moyen âge, quand un prélat d'une haute intelligence et l'avénement de la maison de Luxembourg lui communiquèrent une vive impulsion, lui firent devancer les autres écoles. Ce fut le prélat qui donna l'exemple et accéléra le premier la marche des talents indigènes. Jean IV, fils du burgrave de Prague, Grégoire de Drazics, avait passé onze ans à la cour pontificale d'Avignon, où il s'était épris des beaux-arts. Le siége épiscopal de Prague lui ayant été offert en 1301, il appela près de lui le fameux architecte Guillaume d'Avignon, par lequel il fit bâtir un pont de pierre sur l'Elbe, à Raudnitz. Cet homme éclairé fonda en outre dans la même ville un monastère d'Augustins et un hôpital; il construisit à Prague,

dans le vieux quartier, l'église Saint-Gilles. Son prédécesseur avait rebâti le palais épiscopal, à moitié détruit par le feu en 1291, puis orné ses jardins de plantes rares : la résidence ecclésiastique devint sous Jean IV une espèce de musée. La chapelle fut ornée de peintures que le chroniqueur François jugeait très-belles (*pulcherrimis picturis*) : on y voyait notamment les portraits de tous les évêques de Prague. La salle à manger était décorée aussi de tableaux et d'inscriptions qui avaient un sens moral et instructif; les armoiries des princes, barons et nobles du royaume, s'y trouvaient peintes. Dans la chambre à coucher, outre diverses effigies, on admirait des images symboliques, inspirées par les écrits des prophètes et par l'histoire des apôtres, et les contemporains en trouvaient les proportions excellentes (*in optima proportione*). Jean IV avait apporté d'Avignon et ces tableaux et les vers qui les expliquaient. Il tira également de Venise maint objet d'art. Le tombeau de saint Adalbert fut décoré par lui d'ornements précieux en or et en argent, et le chanoine François, de Prague, écrivit à son instigation une chronique très-estimée.

Les images qu'il avait apportées d'Avignon, ou qu'il en fit venir, exercèrent une action assez vive sur les artistes indigènes. Ils adoptèrent dans une certaine mesure le style de Giotto, se rapprochèrent de la vie, de la nature, et s'adressèrent au sentiment plus qu'à la réflexion. Leurs œuvres gardèrent néanmoins un charme légendaire. Ces tendances nouvelles sont constatées par les *Heures* de la princesse Cunégonde, abbesse du monastère de Saint-Georges, à Prague, qui furent exécutées vers 1312 et appartiennent maintenant à l'université de la métropole bohémienne. Sur le frontispice, l'ouvrage est offert à la princesse par un frère Colda, probablement le miniaturiste, et par un certain Benessius, désigné comme étant le scribe. Une série d'images emblématiques, où les relations du Messie et de l'Église sont figurées d'une manière presque romanesque, suit cette dédicace. La fiancée du Christ est représentée sous les traits d'une jeune fille. Après son mariage avec le Sauveur, un traître l'attire dans une prison enflammée, d'où Jésus la délivre par des exploits chevaleresques. On voit ensuite la création de la femme, la chute de nos premiers parents, leur descente dans les limbes et autres scènes bibliques. Plusieurs miniatures dénotent un esprit original : le petit Jésus, qui vient de naître, tire sa main des langes pour la tendre à sa mère; après avoir visité le tombeau du Dieu-martyr, en compagnie de saint Jean et de saint Pierre, Madeleine entre dans la chambre où la Vierge est encore couchée et lui annonce la résurrection du Fils de l'homme. La fin du volume est consacrée au succès de l'Église : son divin Fiancé l'introduit

dans la céleste demeure préparée pour elle ; l'artiste l'a peinte sous son double aspect, comme Église militante d'abord, avec une escorte de patriarches, de prophètes, d'apôtres, de martyrs, d'évêques, de moines, de vierges, d'épouses et de veuves, puis comme Église triomphante, ayant pour cortége des séraphins et des anges. Ces compositions se distinguent par une manière libre et expressive de rendre les mouvements, par une certaine entente de la forme dans les nus, par le style des draperies, traitées en larges masses et annonçant déjà une tendance au grand style[1].

L'évêque Jean put exercer une longue influence, car il porta la mitre pendant quarante-deux ans, et jouit de la plus grande faveur à la cour des rois Jean et Charles IV. Non-seulement il la méritait par son intelligence supérieure, mais il y avait acquis des droits par son dévouement : au milieu des troubles mortels qui agitaient la Bohême, il avait assuré leur élection, il les avait même soutenus par la force en leur amenant une troupe de chevaliers. L'avénement des comtes de Luxembourg au trône d'Allemagne est un épisode curieux de l'histoire germanique. Le 1er mai 1308, l'empereur Albert d'Autriche avait été assassiné par son neveu Jean de Souabe, dont il retenait l'héritage, bien que le pupille fût devenu majeur. L'inique souverain était tombé en vue même des collines où s'élevait son château patrimonial de Habsbourg, et une pauvre femme, qui avait vu perpétrer le crime, appuyant la tête du moribond sur ses genoux, avait reçu son dernier soupir. Les électeurs furent convoqués pour lui choisir un successeur. Henri de Luxembourg s'était rendu célèbre par ses mœurs chevaleresques et par son amour exalté de la justice. Il avait défendu, arrêté dans ses domaines les guerres, alors si fréquentes, de seigneur à seigneur : tous les actes de violence, quelle que fût la noblesse du coupable, il les punissait ; les brigands qui infestaient les bois et les chemins publics, il les avait exterminés ; l'usage barbare des *jugements de Dieu*, blâmé dès le IXe siècle par l'archevêque de Lyon Agobard, ne se pratiquait plus autour de lui ; sa police vigilante et inflexible assurait aux honnêtes gens, pour leur personne et pour leurs biens, une pleine sécurité. Dans sa généreuse ferveur, il se porta solidaire de son administration, et déclara solennellement qu'il indemniserait sur sa propre fortune quiconque aurait souffert d'un vol. Deux compétiteurs illustres se disputaient la couronne impériale ; mais l'estime publique désignait hautement le comte de Luxembourg, auquel étaient

1. J'emprunte la description de ce manuscrit à Ernest Fœrster : *Geschichte der deutschen Kunst* t. I, p. 188.

dévoués deux électeurs ecclésiastiques, l'un, Pierre d'Aspelt, archevêque de Mayence, qui avait été son médecin; l'autre, Baudouin, archevêque de Trèves, qui était son propre frère. Nommé empereur au mois de novembre 1308, Henri IV de Luxembourg devint Henri VII d'Allemagne [1].

Il y avait un an à peine qu'il avait obtenu cette dignité, lorsque les États de Bohême vinrent lui offrir, pour son fils Jean, la couronne de leur pays et, avec la couronne, la main de la princesse Élizabeth, en qui allait s'éteindre la race d'Ottokar. Le royaume était alors gouverné par un certain Henri de Carinthie, un de ces oppresseurs allemands qui sont l'idéal de la mauvaise foi, de l'insolence et de la dureté. Bientôt la jeune personne elle-même accourut auprès de l'Empereur, pour échapper au despote qui voulait la contraindre à l'épouser. Le chef de l'empire accepta donc la proposition des États : son fils et la princesse furent unis dans la cathédrale de Spire. Henri VII déclara le roi de Bohême déchu du trône; mais il ne suffisait pas de le proscrire : il fallait le chasser et prendre sa place.

Jean de Luxembourg rassembla une armée, passa la frontière de Bohême et arriva près de Budin. Là il fut rejoint par l'évêque Jean IV, chef du parti national, qui lui amenait en personne de nombreux auxiliaires. Tous deux allèrent mettre le siége devant la capitale, dont les habitants leur ouvrirent secrètement les portes. Henri de Carinthie se trouva fort heureux de pouvoir quitter la ville. Jean de Luxembourg exerça depuis ce moment l'autorité suprême, et dans le royaume et dans le marquisat de Moravie, qui en était une dépendance [2].

Quatre ans après, son père mourut subitement à Buonconvento, près de Sienne. Loin de briguer la couronne impériale, Jean fit élire le duc Louis de Bavière, qui l'en récompensa par l'ingratitude. Pour lui, sa joie la plus vive était de quitter la Bohême aussitôt que les circonstances le lui permettraient, et d'aller passer quelques mois dans sa province natale, ou à la cour de France. Il envoya son fils Charles à Paris, dès l'âge de six ans, pour y commencer ses études dans la plus fameuse et la plus ancienne université de l'Europe. Le 21 septembre 1312, le roi de France Charles le Bel épousait sa sœur Marie. Un peu plus tard, sa fille Bonne de Luxembourg était unie au célèbre roi Jean, alors héritier présomptif du trône, celui qui devait tomber entre les mains des Anglais à la

1. *Histoire nationale de Belgique,* par J. Nameche; édition populaire, t. Ier, p. 205.

2. Pelzel : *Geschichte der Bœhmen,* p. 155 et ss.

bataille de Poitiers. Lui-même, ayant perdu sa première femme, se remaria, en 1334, avec Béatrix de Bourbon, petite-fille de saint Louis. Les liens les plus étroits fortifiaient donc son amour passionné pour la France. Il était comme son père, l'homme le plus juste, le chevalier le plus brillant de l'Europe. Ayant perdu la vue dans une expédition en Lithuanie, on le surnomma Jean l'Aveugle.

Son fils Charles venait d'être élu roi des Romains et futur empereur d'Allemagne, à Rentz, sur les bords du Rhin, en 1346, lorsque le serviteur du droit, le champion de l'équité apprit l'invasion de la France par Édouard III. Il ne voulut point laisser frapper, sans combattre pour elle, une nation qu'il chérissait. « Ah! ah! disait-il à ses hommes d'armes, je n'ai pas oublié le chemin de la France : je veux aller défendre nos chers amis et les enfants de ma fille, que les Anglais veulent robber. » Sur le champ de bataille de Crécy, le vieux héros se fit conduire au milieu des envahisseurs, qu'il attaqua, l'épée à la main. Il tomba bientôt, percé de coups. Son fils Charles, qui ne voulait point l'abandonner, reçut deux blessures et eut un cheval tué sous lui. La noblesse de Bohême et de Moravie se sacrifia pour le sauver. Cinquante chevaliers de haut lignage périrent en le protégeant de leur corps, et furent ensevelis avec le roi.

Les travaux de peinture exécutés sous le règne de Jean l'Aveugle manifestent, comme les œuvres commandées par l'évêque Jean IV, une influence italienne qui a dérouté les critiques allemands, les détails que nous venons de donner sur le prélat leur étant demeurés inconnus. C'est à lui, c'est aux images rapportées par lui d'Avignon, que cette influence est due. Schnaase signale, sans pouvoir l'expliquer, une imitation évidente du style de Giotto dans les peintures du monastère d'Emmaüs, qui ornent les murailles du cloître et datent de l'année 1343. Elles furent l'ouvrage d'artistes bohémiens encore inexpérimentés. Le *Sauveur sur la croix*, que possède l'église de la même abbaye, offre aussi les caractères d'un art à demi exotique, à demi indigène. La *Tête du Rédempteur* exposée dans la cathédrale de Prague, la Vierge de l'église de Wisserahd et une autre Vierge analogue, qui décore l'église Saint-Adalbert, ont un aspect complétement italien.

ALFRED MICHIELS.

(*La fin prochainement.*)

# ROME SOUTERRAINE[1]

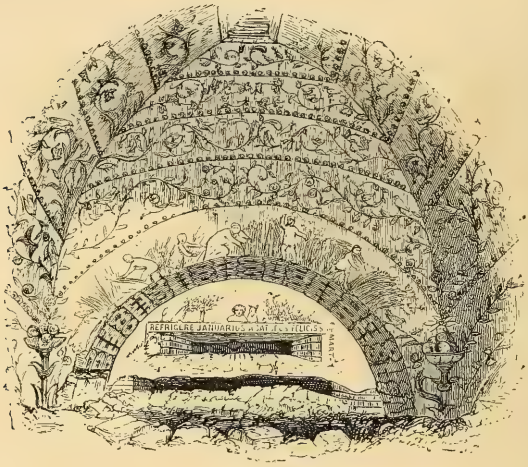
C'est dans les catacombes de Rome que l'on peut étudier le berceau de l'art chrétien, et les fouilles qui ont été exécutées depuis trente ans, sous la direction de M. de Rossi, ont modifié singulièrement les idées que l'on avait sur ses origines. M. de Rossi est un chrétien convaincu en même temps qu'un savant, et ses recherches consciencieuses ont fait le sujet d'un ouvrage considérable et de nombreux articles publiés dans divers recueils savants. Un volume destiné à vulgariser ses travaux en les résumant a paru dernièrement en Angleterre et une traduction française, précédée d'une préface par M. de Rossi lui-même et enrichie de chromolithographies, de vignettes et de plans, est destinée à les populariser dans notre pays.

Après huit cents ans d'oubli, les sanctuaires historiques, les chapelles où avaient été enterrés les martyrs n'étaient plus que des amas de décombres. Ces ruines, aujourd'hui déblayées, racontent bien des dévouements inconnus, bien des vertus ignorées, et ces tombes superposées dans les parois d'une muraille contiennent chacune quelque pieux enseignement, que la curiosité des archéologues vient sans relâche tirer de l'oubli. C'est ainsi que la poétique légende de sainte Cécile a reçu aujourd'hui la consécration des recherches scientifiques et se trouve désormais classée dans l'histoire.

La décoration des plus anciens cimetières chrétiens rappelle le style ornemental des monuments païens de la même époque; seulement elle a pour centre un symbole chrétien, par exemple le *bon pasteur*, figure qui semble avoir été le sujet favori des premiers chrétiens. On ne peut visi-

1. *Rome souterraine*, trad. de l'anglais par Paul Allard, avec préface par M. de Rossi, 1 vol. in-8°. Paris, 1872, librairie académique de Didier et Cᵉ.

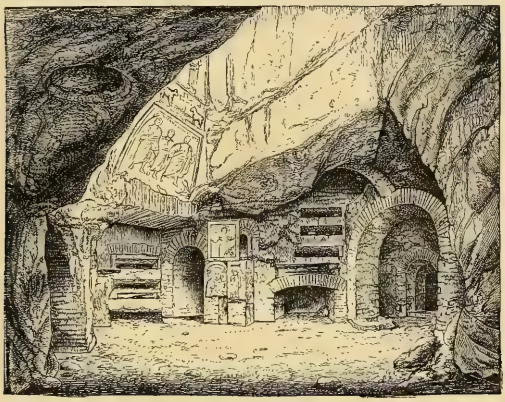
ter aucune partie des catacombes sans la rencontrer presque à chaque instant. Tantôt le *bon pasteur* se tient au milieu de tout son troupeau, tantôt il caresse une brebis isolée, le plus souvent il porte sur ses épaules une brebis perdue, quelquefois même un bouc et une chèvre. La figure du Christ apparaît souvent aussi sous les traits du poëte Orphée apaisant les bêtes féroces par la douceur de ses chants. Mais à part cette figure d'Orphée, l'auteur conteste absolument la présence




VOUTE D'UN « ARCOSOLIUM. »

de sujets païens sur des tombes chrétiennes. « Raoul Rochette, dit-il, fut trompé par la fausse attribution donnée par Bottari de singulières peintures publiées par lui comme provenant d'une catacombe chrétienne. On sait aujourd'hui que l'hypogée où Bottari vit ces peintures appartenait à une secte mithriaque. Pluton et Proserpine, les Destins, Mercure, messager des dieux, emportant les âmes des morts, toutes ces images sur lesquelles travailla l'ingénieuse imagination de Raoul Rochette, qui les croyait peintes sur des tombes chrétiennes, n'ont plus rien d'extraordinaire, maintenant que l'origine véritable de l'hypogée est connue. Dans les peintures des catacombes chrétiennes, on ne rencontre aucune trace de cet impur mélange de plusieurs religions. »

Nous n'avons pas à examiner ici les questions théologiques; mais, au point de vue de l'art, l'auteur, tout entier à ses sentiments de chrétien, nous paraît avoir négligé des rapprochements qui eussent été intéressants. N'y a-t-il pas dans la figure du *bon pasteur* comparée à celle du berger Aristée, dans le char du prophète Élie, dans les ailes de papillon empruntées à la Psyché antique, une foule de réminiscences païennes sur lesquelles il eût été bon d'insister pour expliquer la transformation de l'art? Ce qui est propre aux premiers artistes chrétiens, c'est le symbolisme souvent obscur du *poisson* nageant à côté du *navire*, par



CHAPELLE DE SAINTE CÉCILE.

allusion au Christ qui marche avec son Église; c'est l'*ancre*, la *colombe*, les *pains*, etc. Ici, en effet, il n'y a plus rien de la tradition antique; mais aussi il n'y a plus d'art, et la représentation n'a de valeur que par la signification qui lui est attribuée.

Dans la classe très-nombreuse des sujets empruntés à l'Ancien Testament, on reconnaît certaines habitudes de l'antiquité. Après la guerre médique, ce ne sont pas les combats de Marathon ou de Salamine que les artistes représentent sur les métopes des temples; ce sont les grandes actions de l'âge héroïque, les travaux d'Hercule, ou la guerre des Amazones, et ces souvenirs retracés sur le marbre sont des allusions que tout le monde comprend. Les chrétiens font de même, et les sujets de l'Ancien Testament sont toujours rendus de manière à personnifier l'idée nou-

velle. Ainsi *Noé dans l'arche* n'est plus le personnage biblique entouré de sa nombreuse famille et d'une multitude d'animaux, c'est une figure isolée; la colombe portant le rameau d'olivier est posée sur sa main. L'arche mystique de l'Église est ici considérée comme un refuge offert au chrétien contre la destruction prochaine du monde, et la colombe symbolique lui apporte un gage de paix.

L'histoire de Jonas revient aussi très-fréquemment sur les fresques des cimetières ou sur les bas-reliefs des sarcophages. L'ensevelissement dans les flancs de la baleine et la miraculeuse délivrance du prophète étaient pour les premiers chrétiens un symbole de résurrection ; mais le poisson miraculeux prend dans l'art la forme de ces animaux fabuleux

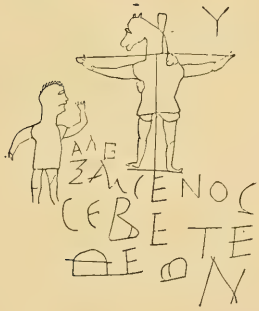
NOÉ DANS L'ARCHE.

qui, dans les représentations païennes, forment le cortége habituel de Neptune. Daniel dans la fosse aux lions, image touchante de la protection divine au temps des martyrs, est aussi un sujet que l'on rencontre fréquemment.

En somme, il nous est difficile de voir dans les catacombes l'origine de ce grand art chrétien qui du XIIIe au XVIe siècle a produit tant de merveilles. La Madone y figure bien rarement, et le drame de la Passion jamais : pour nous l'art chrétien est là tout entier. La croix n'apparaît guère sans déguisement dans les monuments antérieurs à Constantin : c'était, dit-on, la crainte de scandaliser les faibles ou de tenter les profanateurs, qui les empêchait d'exposer librement aux regards ce signe vénéré. La célèbre caricature tracée à la pointe sur le stuc d'une muraille, dans le palais des Césars, montre que les païens le connaissaient et se plaisaient à le tourner en ridicule. Cette caricature représente un personnage à tête d'âne attaché à une croix (les chrétiens étaient accusés d'adorer un âne). Près du crucifié est un personnage en adoration, avec une inscription écrite en caractères irréguliers: « Alexamène

adore son Dieu ». Cette curieuse image, reproduite dans le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, est sans doute la raillerie de quelque soldat, sur un de ses camarades attaché au nouveau culte. Les chrétiens auraient pu railler aussi ; mais dans les images qu'ils nous ont laissées on ne trouve ni une critique, ni une plainte. Des images symboliques, des figures dont la conception laisse entrevoir un vague souvenir de l'antiquité, mais dont l'exécution atteste la décadence et l'oubli des études, voilà, si l'on veut juger en artiste, ce qu'on trouvera dans les catacombes. Néanmoins ce qui affirme le caractère moral des artisans sublimes qui décorèrent ces tombeaux, c'est que nulle part on ne voit trace de la glorieuse histoire des martyrs, et si nous ne le savions par d'autres sources, nous ne soupçonnerions pas que les premiers chrétiens aient eu des ennemis. Au milieu de tant de souffrances, de tant de belles actions qu'ils auraient pu représenter, ils semblent ne vouloir traduire qu'un sentiment unique : l'Espérance.

RENÉ MÉNARD.



LES GRANDES COLLECTIONS ÉTRANGÈRES

---

I

# SIR RICHARD WALLACE, Bart.

## I. — BETHNAL GREEN BRANCH MUSEUM[1].

A la suite de l'Exposition universelle de 1851, les Commissaires de Sa Majesté Britannique résolurent d'employer les bénéfices résultant de cette gigantesque entreprise à la création d'un musée populaire d'Art et de Science.

En 1855, un ingénieur civil éminent, Sir William Cubitt, se chargea d'ériger une vaste construction presque exclusivement en fer et en bois, qui ne coûta que trois cent soixante-quinze mille francs; c'est dire qu'il ne s'agissait point d'un monument. On n'avait eu en vue que des locaux essentiellement temporaires, quoique bien appropriés à leur destination; cela est si vrai que, tandis que l'on y inaugurait, le 22 juin 1857, le *South Kensington Museum*, l'ordre était donné de commencer immédiatement un édifice d'un caractère permanent et tout à fait digne du but grandiose que poursuivaient les promoteurs de l'institution nouvelle avec une foi absolue dans le succès de leurs efforts.

Dès le commencement de l'année 1865, on avait terminé une partie assez considérable du palais destiné à remplacer ce que l'on se plaisait à appeler « les hangars de *South Kensington* », et on y transportait les merveilles réunies dans le bâtiment primitif.

Qu'allait-on faire de ces « tubes de fer » ? se demandait la malignité publique.

1. Tous les renseignements publiés dans ce premier chapitre sont officiels; ils sont traduits de documents émanant de la Direction même du *South Kensington Museum*.

Dans tout autre pays de notre vieille Europe, la réponse eût été bien simple. On se serait hâté de tout vendre sur les lieux mêmes, comme décombres et vieux matériaux et à charge de prompt enlèvement.

On a, — fort heureusement pour la cause du progrès, — l'esprit plus pratique en Angleterre; on eut grand soin de ne rien briser, de ne rien vendre. Le Comité des Lords du Conseil d'Éducation, de qui relève le *South Kensington Museum,* s'empressa de se réunir et fut d'avis, — ce sont les propres termes de sa délibération, — que « cette construction en fer pouvait être utilement divisée en trois parties distinctes, et chacune d'elles offerte aux autorités compétentes des quartiers du nord, de l'est et du sud de Londres, à un prix purement nominal, à l'effet de les assister à fonder des Musées de district, le Conseil prenant toutes les garanties nécessaires pour que chaque portion fût complétée d'une manière convenable et constituât une appropriation permanente à l'usage du public. »

Cette intelligente résolution nécessita quelques pourparlers avec d'autres institutions gouvernementales, et, à la suite de ces négociations, il fut définitivement arrêté que des mesures seraient prises sans retard pour transporter ce projet si fécond dans le domaine des faits accomplis.

Le 6 mai 1865, le Lord Président du Conseil d'Éducation, — le comte de Granville, — organisait au *South Kensington Museum* un *meeting* qui réunissait toutes les personnes désireuses d'aider à la création de musées suburbains ou de districts; le projet y fut longuement discuté et de nombreux représentants des quartiers du nord, de l'est et du sud de la grande métropole exprimèrent énergiquement la volonté de s'assurer d'une partie de l'ancienne construction en fer pour chacune des localités dont ils défendaient les intérêts dans cette assemblée. Mais de toutes parts on vint se heurter à une difficulté capitale : personne ne proposait de donner un terrain convenablement situé. En présence de cet état de choses, il fut résolu qu'on accorderait six mois à chaque district pour faire valoir ses titres à obtenir une portion des bâtiments de Sir William Cubitt, et adresser sa requête au *Science and Art Department.*

L'ardeur des premiers jours semblait s'éteindre et l'affaire tomber dans l'oubli quand, le 7 mars 1866, M. Antonio Brady adressa la lettre suivante au Lord Président du Conseil :

« Lorsque j'eus l'honneur, avec d'autres personnes qui m'appuyaient, d'assister, le 6 mai dernier, au *meeting* tenu sous la présidence de Votre Seigneurie, dans la Salle de Lecture du *South Kensington Museum,* en faveur de l'établissement de Musées de districts, je plaidai la cause du

million d'artisans domiciliés dans le quartier si énormément populeux et manufacturier de l'est de Londres et j'appelai l'attention sur un terrain admirablement situé au centre même de ces populations, terrain que j'espérais alors pouvoir devenir libre pour y élever un musée.

« Le sol en question est d'une contenance de quatre arpents et demi, voisin de *Mile-end Station* et distant d'un mille de celle de Shoreditch sur la ligne du *Great-Eastern;* il est proche de la jonction des routes de Hackney et de Cambridge Heath, et au milieu d'un réseau de *railways;* de plus, des omnibus circulent dans toutes les directions, de et vers tous les points de Londres *at twopenny and threepenny fares* [1].

« Ce terrain est éloigné d'environ un mille et trois quarts de la Banque d'Angleterre, et de deux milles du General Post Office et, si on le prend comme centre, il embrasse, dans un rayon de deux milles, une partie considérable des vastes districts suivants : la Cité de Londres, Shoreditch, Finsbury, Saint-Luke's, Old Street, Hoxton, Islington, De Beauvoir Town, Canonbury, Ball's Pond, Kingsland, Dalston, Clapton, Homerton, Hackney, Victoria Park, Old Ford, Bow, Stepney, Limehouse, Poplar (y compris les West India Docks), des parties de Rotherhithe et Berdmonsey (y compris les Surrey and Commercial Docks), Shadwell, Wapping, Saint-George's in-the-East (y compris les London and Saint-Katharine's Docks), la Tour, Whitechapel et Mile-end.

« Ce cercle de deux milles comprend les districts postaux du Nord-Est et de l'Est, partie du district du Nord et des parties des districts de l'Est-Central et du Sud-Est.

« Notre terrain a été acheté à titre de don aux pauvres sous le règne du roi Jacques, quand cette portion de Londres n'était que champs déserts, et les administrateurs, avec l'assentiment des *Charity Commissioners* [2], viennent unanimement de consentir à vendre ce sol pour l'établissement du musée proposé, s'engageant à faire remploi du prix d'achat qui a été conditionnellement offert et accepté.

« J'ai maintenant le plaisir d'informer Votre Seigneurie que si cette situation est acceptée par le Gouvernement, je suis autorisé à garantir, au nom du Comité qui me seconde, que nous ferons les fonds nécessaires à l'acquisition de la nue propriété, et que nous offrirons gratuitement à l'État ce magnifique emplacement pour y ériger un Musée dans l'*East-end* de Londres.

« Le site est marqué en rouge sur les cartes ci-jointes et est plus par-

1. Au prix de 20 et de 30 centimes.
2. Les Commissaires de l'Assistance publique.

ticulièrement décrit dans le plan-annexe ; vous verrez qu'il occupe une position tout à fait imposante. Il n'y a point dans le quartier d'autre terrain non bâti qui soit convenable, mais, y en eût-il, la position de celui-ci nous le ferait encore recommander de préférence à tout autre.

« Je n'ai point l'intention d'exposer les avantages des Musées locaux. Après ce qui s'est passé au *meeting* de *South Kensington*, l'utilité d'institutions de la nature de celle que nous désirons voir établir dans l'*East-end* est reconnue de toutes parts; mais ce que je désire expliquer respectueusement à Votre Seigneurie, c'est le genre de musée que mes collaborateurs et moi voudrions voir installer.

« Durant le cours de l'an dernier, le sujet des musées locaux a été longuement étudié ; en outre le moment est venu où la nécessité d'accorder plus d'espace à nos grandes collections nationales, paraît être admise ; nous nous permettons donc d'émettre l'avis de saisir cette excellente et tout à fait convenable opportunité de rendre les collections nationales plus utiles et plus accessibles qu'elles ne le sont maintenant, et j'ai la conviction qne notre magnifique emplacement pourra engager le Gouvernement à donner suite aux propositions que j'ai l'honneur de lui soumettre ici :

« 1° De l'enquête à laquelle nous nous sommes livrés depuis le mois de mai dernier, il résulte qu'il est radicalement impossible de songer à bâtir un édifice permanent au moyen de la seule initiative locale, ou d'entretenir le personnel nécessaire au Musée si le bâtiment nous est au contraire donné; à notre avis, ceci ne peut se faire d'une manière efficace que par le Gouvernement seul et comme faisant partie d'un plan d'ensemble bien significatif. Nous constatons que ce ne sera pas trop de tous nos efforts pour faire les fonds nécessaires au payement du terrain, et, en présence de cette situation, nous supplions Votre Seigneurie de décider le Gouvernement à prendre toute l'entreprise en main comme une affaire nationale, en échange de l'emplacement que nous offrons ;

« 2° Le plan qui se recommande le plus à notre esprit n'est pas d'émietter entre plusieurs musées locaux le trop-plein du *British Museum*, mais de réunir dans un seul des différents Musées de Districts de la Métropole chacune des collections typiques consacrées à une branche de la science. De la sorte le *British Museum* cesserait de souffrir de sa pléthore sans porter la moindre atteinte à aucune collection ; ainsi, par exemple, les collections d'histoire naturelle seraient concentrées dans un Musée, celles d'ethnologie dans un autre, de telle sorte que quiconque désirerait étudier une spécialité saurait dans quel Musée la trouver.

« Quel que soit le plan de Musée que l'on adopte pour le progrès des

classes ouvrières, nous vous faisons observer qu'il faut, pour qu'elles soient à même d'en bénéficier de la manière la plus complète, que le Musée s'installe dans le voisinage qui leur est le plus accessible et qu'il leur soit ouvert le soir. Nous insistons pour qu'il soit « EDUCATIONAL IN « THE WIDEST SENSE OF THE WORD[1] », et nous demandons que de convenables et confortables salles de restaurant viennent s'ajouter aux autres *attractions* du lieu.

« Je suis chargé de prier Votre Seigneurie de vouloir bien nous communiquer ses vues sur le sujet, afin que de notre côté nous puissions prendre immédiatement les mesures nécessaires pour donner un caractère légal à cet arrangement, s'il rencontre votre approbation.

« Le terrain étant inoccupé peut être utilisé aussitôt après signature des actes préliminaires. »

Cette lettre, que nous avons tenu à reproduire textuellement afin de prouver de quel poids est l'initiative individuelle aux yeux du Gouvernement anglais, est un enseignement que nous ne saurions trop méditer; trop heureux si nous parvenons enfin à tirer profit de pareils exemples et à les transporter dans nos mœurs.

Le Comité des Lords du Conseil d'Éducation avait alors à sa tête, comme Président et Vice-Président, Lord Granville et M. Bruce; la proposition de M. Antonio Brady immédiatement communiquée reçut immédiatement l'accueil le plus favorable. Toutefois un changement de Gouvernement qui survint peu de temps après vint retarder la mise à exécution. Mais, le 6 décembre 1866, le duc de Buckingham étant Président et M. Correr Vice-Président, on vota la prise en considération par les Lords de la Trésorerie en leur demandant qu'un devis des frais probables fût établi et compris dans le vote du prochain budget.

Le paragraphe suivant extrait de la minute du Conseil prouve que les *Torys* ne sont pas moins libéraux que les *Whigs* en matière d'éducation, et qu'il n'existe point de parti chez nos voisins qui professe cette maxime aussi honteuse qu'absurde, et cependant trop en faveur encore sur notre continent, qu'il faut se garder d'instruire le peuple et que son ignorance et celle des femmes tournent au profit des classes privilégiées. Il n'existe peut-être nulle part autant de priviléges séculaires qu'en Angleterre; mais si les privilégiés ont su conserver si longtemps leur position exceptionnelle, c'est que de tout temps ils se sont bien gardés de s'isoler du reste de la nation et qu'il s'est toujours trouvé parmi eux

1. Une source d'éducation dans le sens le plus étendu du mot.

des hommes d'élite qui ont combattu pour élever le niveau intellectuel et social de la généralité de leurs concitoyens en se faisant les initiateurs de tout progrès au lieu de chercher à tenir la lumière sous le boisseau.

Loin d'imiter les habitudes tracassières et paperassières de notre bureaucratie et de notre administration, loin de s'étudier à soulever des obstacles au projet de M. Antonio Brady, le Conseil d'Éducation tint à honneur de mentionner dans sa minute « ses regrets d'avoir à constater que l'offre de M. Brady en faveur de Bethnal Green fût l'unique preuve de l'empressement pratique des divers districts de la Métropole à établir des Musées locaux. En conséquence Leurs Seigneuries proposent que toutes les colonnes en fer, les planchers, escaliers, croisées, appareils de chauffage, etc., c'est-à-dire la *totalité* de l'ancienne construction en fer de South Kensington soit réédifiée dans le plus bref délai possible à Bethnal Green sur l'emplacement gratuitement offert à cet effet mais ils recommandent que le fer soit remplacé par la brique pour les murailles et par l'ardoise pour la toiture. Ils estiment la dépense à vingt mille livres sterling[1]. De la sorte l'édifice sera de nature essentiellement permanente. »

M. Benjamin Disraeli était alors Chancelier de l'Échiquier ; il faut lui rendre cette justice, quelque jugement que l'on porte sur l'homme public, que jamais il n'a oublié que c'était l'homme de lettres qui avait fait le ministre ; si grande que soit son ambition politique, il prise plus haut encore ses titres littéraires, et, chaque fois qu'il a été au pouvoir, les lettres, les sciences et les arts ont réellement trouvé en lui le Mécène le plus intelligemment prodigue.

Non content d'accorder au quartier le plus déshérité de Londres beaucoup plus que ne demandaient M. Brady et ses amis, le Gouvernement s'empressa de remercier l'auteur de la lettre de son initiative désintéressée et de ses excellents conseils, en recommandant à la Reine de lui accorder des lettres de noblesse ; et tandis que M. Brady devenait Sir Antonio Brady, M. Disraeli, faisant sienne la proposition de reconstruire à Bethnal Green tout l'ancien musée de South Kensington et de pourvoir à son entretien, demandait au Parlement et en obtenait les crédits nécessaires.

On croyait mettre la main à l'œuvre quand on apprit qu'il surgissait des difficultés légales pour le transfert de la propriété du sol. Mais, après quelque retard, elles disparurent grâce à la persévérance infatigable de Sir Antonio Brady, du Révérend Septimus Hansard, pasteur de Bethnal Green, de M. J.-M. Clabon, du docteur J. Millar et de quelques autres,

1. 500,000 francs.

vaillamment secondés par les administrateurs du terrain et le concours du Gouvernement; un acte spécial du Parlement dut intervenir, et le 13 février 1869 enfin, les quatre personnes que nous venons de nommer, agissant au nom des souscripteurs du fonds d'achat, se trouvaient réunies dans la Salle du Conseil de Downing Street et présentaient aux Président et Vice-Président du Conseil d'Éducation les titres de propriété avec l'acte de cession.

La reconstruction fut aussitôt entreprise d'après des plans préparés pour le « Department of Science and Art », sous la direction du major général Scott, et, au commencement de 1872, les travaux étaient assez avancés pour que l'on pût commencer l'installation des collections.

Prenant avant tout en considération la majorité de la population du quartier, on se décida à transporter du *South Kensington Museum* dans sa succursale (*Branch*) de l'Est les collections déjà existantes de nature à servir de base à un véritable musée commercial. Les produits alimentaires, une des divisions les plus populaires de South Kensington, et la série des produits animaux avec leurs applications si variées à l'industrie, vinrent prendre place à Bethnal Green ; ils y occupent toutes les galeries latérales du rez-de-chaussée avec l'importante réunion des spécimens d'Entomologie économique due à M. Andrew Murray. Le sous-sol est divisé en salles spacieuses et parfaitement éclairées; un restaurant y est établi ; une bibliothèque s'y organise, et des cours sur les différentes branches de la science et de l'art et sur leurs applications variées y seront régulièrement donnés.

Dans ces conditions, l'intérêt de ce Musée devait résider dans sa spécialité et être surtout local. Mais il lui était réservé cette rare bonne fortune qu'une de ces natures d'élite, éminente entre toutes par les plus nobles qualités du cœur, s'était passionnée pour l'entreprise à laquelle se dévouait Sir Antonio Brady, en suivait les progrès avec une attention émue et n'attendait que le succès définitif des efforts du comité de Bethnal Green pour intervenir à son tour et donner au but modeste que l'on poursuivait des proportions considérables qui devaient en faire un événement artistique sans précédents. Sir Antonio et ses collègues étaient loin de se douter qu'ils avaient un collaborateur secret qui s'apprêtait à transformer la première succursale du *South Kensington Museum* en une rivale triomphante de la merveilleuse exposition des Trésors d'Art de Manchester, et à faire faire non-seulement au Royaume-Uni, mais à toute l'Europe intelligente, le pèlerinage de Bethnal Green.

LÉON MANCINO.

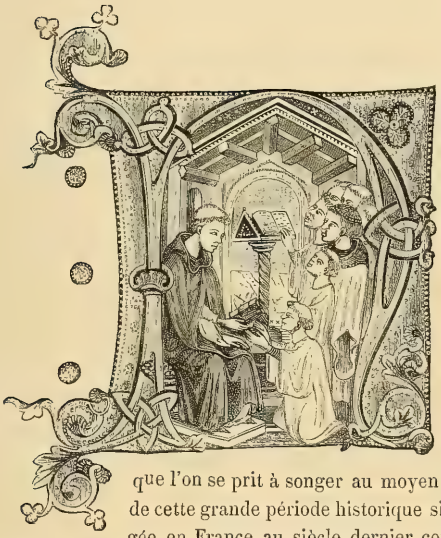
*(La suite prochainement.)*

# VIE MILITAIRE ET RELIGIEUSE

## AU MOYEN AGE ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

PAR M. PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB) [1]

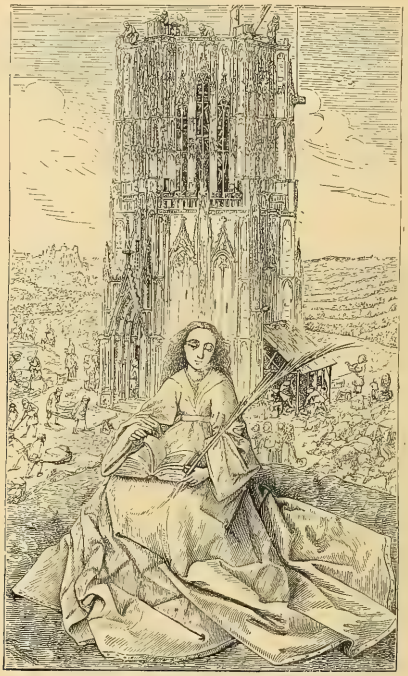
---



Telle époque ne s'est passionnée autant que la nôtre pour le moyen âge. Les événements pressés et tumultueux de la fin du XVIII^e siècle, les guerres continuelles du premier empire ne laissaient pas aux esprits le calme que demande l'étude des temps passés. C'est sous la Restauration seulement que l'on se prit à songer au moyen âge. La réhabilitation de cette grande période historique si méconnue ou si négligée en France au siècle dernier commença par l'archéologie, par l'architecture et par les arts, et ne tarda pas à se poursuivre dans le domaine littéraire. Les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de M. le baron Taylor, Charles Nodier et de Cailleux, firent naître vers 1820, chez les artistes et les chercheurs, l'amour et le souci du moyen âge. La traduction, quelques années plus tard, de l'ouvrage anglais de Ducarel sur les *Antiquités normandes* qui datait

1. Ouvrage édité par MM. Firmin Didot frères, 56, rue Jacob.

de 1767, activa ce mouvement, tout en le rectifiant et en le faisant plus sérieux. L'école romantique de 1830 et l'incomparable chef-d'œuvre de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, où l'archéologie faisait une entrée si éclatante dans le roman, lui imprimaient une impulsion nou-



SAINTE BARBE

D'après un dessin de Jean van Eyck.

velle. La publication des *Documents inédits sur l'histoire de France*, la création de comités d'inspection et de conservation des monuments historiques, la fondation des Sociétés des antiquaires de la Picardie et de la Bourgogne, de la Société archéologique du Midi, furent les conséquences de cette réaction qui mériterait une étude spéciale. Puis les collectionneurs et les amateurs se multipliaient, formant des cabi-

LE CHEVALIER DE LA MORT, D'ALBERT DURER, 1513

fac-simile (1561) de l'estampe originale.

nets qui ne tardaient pas à devenir célèbres. M. E. Du Sommerard ouvrait généreusement au public les précieuses collections qu'il avait rassemblées dans les salles de l'hôtel de Cluny et préparait les *Arts au moyen âge*. M. Achille Jubinal, avec ses recherches sur les *Anciennes Tapisseries historiées*, et M. Louis Paris, avec son livre sur *les Toiles peintes et les Tapisseries de la ville de Reims*, témoignent combien après 1830 on recherchait avec ardeur les vestiges du passé et combien l'on s'éprenait des vieux monuments et du mobilier de nos pères. C'est encore vers la fin du règne de Louis-Philippe que M. Paul Lacroix et Ferdinand Séré commençaient *le Moyen Age et la Renaissance*, ouvrage introuvable aujourd'hui et que MM. Firmin Didot frères nous rendaient en 1868 entièrement refondu dans les *Arts au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, et l'année dernière dans les *Mœurs, Usages et Costumes au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*[1]; car aujourd'hui l'enseignement ne se borne plus à un aride résumé chronologique, et les ouvrages historiques, pour être complets, sont tenus de nous donner la physionomie et le caractère intime des générations disparues.

En 1792, Legrand d'Aussy effleurait les mœurs et coutumes dans son *Histoire de la vie privée des François*; mais ce travail, trop exclusivement consacré à la manière dont se nourrissaient nos ancêtres, était repris en 1855 par M. Émile de la Bédollière qui publiait trois volumes sur les *Mœurs et Vie privée des Français*, recherches qu'avait précédées l'*Histoire des Français des divers états* d'Amans-Alexis Monteil.

Aujourd'hui M. Paul Lacroix, — qui a succédé comme conservateur de la bibliothèque de l'Arsenal à un aimable érudit disparu, hélas ! depuis longtemps et que nous sommes fier d'avoir eu pour professeur d'histoire, Pierre Varin, qui lui aussi aimait le moyen âge, et il l'a prouvé par son excellente et vaste publication des *Archives de la ville de Reims*, — nous offre la *Vie religieuse et militaire au moyen âge*, que nous venons de parcourir en épreuves.

Il y a un an à peine, dans les *Mœurs et Usages*, M. Paul Lacroix passait en revue tous les détails de la vie laïque ; cette année, il nous initie aux détails de la vie militaire et religieuse.

Après la conquête de la Gaule romaine, dit l'infatigable bénédictin de l'Arsenal, la société se composait de nations barbares et des débris corrompus du monde païen. Vainqueurs et vaincus n'avaient à mettre en commun que des crimes et des vices pour fonder une société nouvelle,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXV, page 542, et 2e période, t. IV, page 502.

et cependant c'était de ce chaos que devait sortir l'Europe des temps modernes. Grâce à l'élément chrétien, le sol se transforme par la culture, les ponts, les digues, les aqueducs s'élèvent de toutes parts, les lettres sont conservées dans les monastères, les écoles se multiplient, les universités se fondent, les établissements de bienfaisance s'ouvrent sur tous les points, l'architecture ogivale est créée.

« Le plus grand bienfaiteur du moyen âge est le christianisme, a dit M. Benjamin Guérard. Le dogme d'une origine et d'une destinée com-

PÈLERINAGE DE DANSEURS DE SAINT-GUY A ETTERNACHT

D'après un dessin de P. Breughel.

munes à tous les mortels, proclamé par la voix puissante des évêques et des prédicateurs, fut un appel sans trêve à l'émancipation des peuples. Il rapprocha toutes les conditions, et ouvrit la voie à la civilisation moderne. Quoiqu'ils ne cessassent pas de s'opprimer les uns les autres, les hommes se regardèrent comme les membres d'une même famille, et furent conduits, par l'égalité religieuse, à l'égalité civile et politique ; de frères qu'ils étaient devant Dieu, ils devinrent égaux devant la loi, et de chrétiens, citoyens. »

La puissance militaire, de son côté, se mettait au service de l'Église.

Clovis, par son baptême à Reims, après la victoire de Tolbiac, donnait la France à l'Église. Plus tard cette même Église, par l'épée de Jeanne Darc, sauvait la France et la rendait à elle-même. Entre ces deux points extrêmes de l'histoire du moyen âge, Charlemagne, Godefroi de Bouillon, saint Louis, la chevalerie et les croisades viennent attester puissamment l'action principale de la vie militaire en France.

L'aristocratie théocratique et l'aristocratie guerrière, issues à la fois du baptême de Clovis, avaient établi un antagonisme entre la puissance morale de la croix et la puissance matérielle du glaive. Mais l'Église sut tirer de la féodalité, ce produit de la vie militaire, un frein pour la modérer : elle créa la chevalerie, cette forme chrétienne de la condition militaire. Les croisades opérèrent une diversion qui sauva l'Europe de ses propres fureurs et de la domination du Coran. Les déchirements intérieurs cessèrent, les communes furent affranchies et le pouvoir royal se releva pour décroître pendant la guerre de cent ans et se relever de nouveau par l'intervention de la pucelle d'Orléans. On voit, par cette rapide esquisse, combien fut important le rôle de la vie religieuse et militaire au moyen âge.

La féodalité, les guerres et les armées, la marine, les croisades, la chevalerie, les ordres militaires, la liturgie et les cérémonies, les papes, le clergé séculier, les ordres religieux, les institutions charitables, les pèlerinages, les hérésies, l'inquisition, les sépultures et les funérailles : telles sont les principales divisions du livre de M. Paul Lacroix.

« Cet ouvrage, dit l'auteur dans l'Introduction, emprunte un intérêt tout particulier aux circonstances dans lesquelles il se produit. La vieille Europe est arrivée à une de ces heures solennelles où, divisée elle-même et incertaine de sa marche, elle voit se poser devant elle le redoutable problème de son avenir avec la nécessité absolue de le résoudre sans retard. Quelle sera cette solution? Les émotions du présent ne nous engagent-elles pas à reporter nos regards vers le passé qui rappelle tant de grandeurs malgré tant d'inévitables misères, et qui, en nous découvrant les origines de la société moderne, en nous faisant assister à sa naissance et à ses progrès, nous donne l'explication de son état actuel au moment critique où va s'opérer une transformation profonde, universelle? »

Comme ses aînés, le nouveau travail de M. Paul Lacroix est orné de chromolithographies par M. F. Kellerhoven, dont la réputation n'est plus à faire, et d'un grand nombre de gravures sur bois supérieures encore pour le fini à celles des deux précédents volumes. Le lecteur, par les spécimens qui figurent ici et qui sont dus à la bienveillante communication de la maison Didot, verra qu'il n'y a aucune exagération dans nos

LE MARIAGE, L'ORDRE, L'EXTRÊME-ONCTION

D'après Rogier van der Weyden (Musée d'Anvers).

éloges. Ces planches, empruntées pour la plupart aux riches manuscrits que possède M. Ambroise-Firmin Didot, sont la vivante image du passé et complètent, en le commentant, le texte déjà si clair et si attrayant du bibliophile Jacob. Elles charment les yeux, captivent l'esprit, instruisent et forment un véritable musée qui répond aux appels de la curiosité la plus vive.

L'ardeur qui pendant plus de trente ans a possédé les esprits à l'endroit du moyen âge paraît aujourd'hui se porter vers les temps préhistoriques, vers les habitations lacustres et vers les antiquités gallo-romaines. Mais le mouvement qui nous a rendu le *Livre des Mestiers d'Estienne Boileau, Paris sous Philippe le Bel*, les OEuvres de Grégoire de Tours, d'Éginhard, les Chroniques de Froissard, du sire de Joinville, de Comines, et tant d'autres monuments historiques, ce mouvement, pour ralenti qu'il soit, n'en continue pas moins. Nous n'en voulons pour preuve que l'œuvre de Ville-Hardouin réimprimée par MM. Firmin Didot frères sous ce titre : *La conquête de Constantinople, par Geoffroy de Ville-Hardouin, avec la continuation de Henri de Valenciennes, texte original accompagné d'une traduction et d'un vocabulaire, par M. Natalis de Wailly, membre de l'Institut.* C'est encore là un vrai livre du moyen âge, et un livre magnifiquement établi, avec lettres initiales et bordures empruntées aux manuscrits du XII^e^ et du XIII^e^ siècle. Nous reviendrons sur cette patiente et scrupuleuse édition qui mérite un examen spécial.

LOUIS DESPREZ.

# BIBLIOGRAPHIE

## DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

### SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1872 [1].

---

### I. — HISTOIRE.

#### Esthétique.

Amphiaraüs. Fragment d'une mythologie d'art, par Ernest Vinet, bibliothécaire de l'École des beaux-arts. Paris, Didier, 1872; in-8 de 12 pages, avec 4 planches.

Extrait tiré à 50 exemplaires de la *Revue archéologique*.

Handbuch der griechischen Kunstmythologie, von Overbeck. Leipzig, Engelmann, 1872; in-8.

Aesthetik als Philosophie der Schœnen and der Kunst, von Schasler. Berlin, Nicolai, 1872.

Philosophie de l'art, par H. Taine. Leçons professées à l'École des beaux-arts. 2e édition. Paris, Germer Baillière, 1872; in-18 de 177 pages. Prix : 2 fr. 50.

*Bibliothèque de philosophie contemporaine.*
La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XXI, p. 585.

L'École de Rome, discours prononcé à l'Assemblée nationale à propos de la loi du recrutement, par M. Beulé. Paris, impr. de Chamerot, 1872; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Journal officiel*, 13 juin 1872.

Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monographique des beaux-arts plastiques. — Architecture et mosaïque, céramique, sculpture, peinture et gravure, par Auguste Demmin, 1re partie. Paris, Furne, Jouvet et Ce, 1872; grand in-8 de VIII et 406 pages, avec 1,200 gravures. Prix : 10 fr.

On annonce 4 parties.

Les Conférences du Père Félix sur les beaux-arts, par André Albrespy. Paris, impr. de Meyrueis, 1872; in-8° de 15 pages.

Extrait de la *Revue chrétienne*, 5 juillet 1872.

M. Rio et l'Art chrétien, par M. Ernest de Toytot. Paris, Douniol, 1872; in-8° de 35 pages.

Extrait du *Correspondant*.
Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. X, p. 365, une note bibliographique sur les éditions de l'*Art chrétien*, de M. Rio.

Une Visite à la chapelle des Médicis, dialogue sur Michel-Ange et Raphaël, par Émile Ollivier. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1872; in-18 de 2 feuillets non chiffrés et 143 pages. Prix : 2 fr. 50 c.

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts, par R. Tœpffer; précédés d'une Notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par Albert Aubert. Nouvelle édition. Paris, Hachette, 1872; in-18 de XXI et 412 pages. Prix : 3 fr. 50.

*Bibliothèque variée.*
Je connais, d'éditions antérieures: Paris, Dubo-

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

chet, 1847. 2 vol. in-12; — Paris, V. Lecou, 1853, in-12; — Paris, Hachette, 1865, in-12.

Voyage d'un amateur en Angleterre, par Alfred Michiels. 4e édition, avec une Préface nouvelle et des suppléments. Paris, Loones, 1872; in-8 de x et 401 pages.

Cet ouvrage a paru d'abord sous les titres suivants : *Angleterre*, Paris, Coquebert, 1844, in-8°, et : *Souvenirs d'Angleterre*, Bruxelles, Méline et Cans, 1844, 2 vol. in-12.

Réflexions artistiques. Toulouse, Dupin, 1872; in-8 de 22 pages.

Application de l'art à l'industrie, par F.-A. Gruyer. Exposition internationale de Londres, 1871. Paris, Claye, 1872; grand in-8° de 58 pages.

Voir dans les *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, Nos 17 et 18, 21 et 28 octobre 1872, une réponse de M. Chevreul à un passage de ce Rapport.

Les Warrants appliqués aux beaux-arts, par Ch. Tellier. Paris, Walder, 1872; in-8 de 4 pages.

Extrait du journal *les Mondes*, 9 mai 1872.

Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 1871 et 1872. 27e et 28e années. Paris, rue de Bondy, 68, 1872; in-8 de 111 pages.

## II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

### Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

De l'Enseignement du dessin dans les écoles primaires de province, par M. A. Albrespy. Montauban, Vidallet, 1872; in-8° de 16 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Voir la *Chronique des Arts* du 5 mai 1872.

Principes de dessin linéaire, contenant les applications de la ligne droite et de la ligne courbe au tracé des figures planes et à l'ornement, par M. A. Bouillon, architecte. 6e édition. Paris, Hachette, 1872; in-4° oblong de 31 pages à 2 colonnes, avec 24 planches.

Traité des distances pour apprendre à dessiner seul, au moyen de l'angle droit, la figure, le paysage et l'ornement; suivi d'un Abrégé biographique des principaux peintres des écoles d'Italie et de France, par J. Dumont (de Montaux), artiste peintre et professeur de dessin. Paris, Haton, 1872; in-18 de 72 pages.

Manuels-Roret. Nouveau manuel complet du dessinateur, ou Traité théorique et pratique de l'art du dessin, contenant...; par C. Boutereau, ancien professeur. Nouvelle édition. Paris, Roret, 1872; in-18 de VIII et 400 pages, avec un atlas de 20 planches. Prix : 5 fr.

*Encyclopédie Roret.*

Il disegno elementare e superiore ad uso delle scuole pubbliche e private d'Italia, da Pietro Salvatico. Parti due. Padovo, F. Sacchetto, 1872; in-16 di XVI e 304 pagine, con 13 tavole. Prezzo : lire, 4, » ».

The Chandler Elements of Drawing, by John S. Woodman. New-York, Ginn, 1872; in-12 de 126 pages.

Elementary Drawing-Books, for Schools, by Joel P. Chapmann. New-York, 1872, in-4° de pp. 87, with illustrations. Prix : 7s 6d.

Le Maître d'aquarelle, Traité pratique de lavis et de peinture à l'aquarelle, par A. Barbier et Mlle Victoire Barbier, ex-professeur de dessin. Paris, Monrocq frères, 1872; in-8 de 86 pages avec 15 planches de modèles fac-similés, aquarelles et sépias, d'après Charlet; A. Delacroix, Huber, Lepoitevin, etc.

Les modèles se vendent séparément.

Essais d'orthochromie, ou Nouvelle Disposition des teintes servant à l'imitation du relief des corps, par J. Cotillon. Mâcon, Protat, 1872, in-8 de 31 pages.

Specifications for Practical Architecture, by Frederick Rogers. A Guide to the Architect, Engineer, Surveyor and Builder, with an Essay on the structure and science of modern Buildings. London, Longmans, Green and Co, 1872; in-8° de 415 pages. Prix : 30s.

Traité de l'équilibre des voûtes et de la construction des ponts en maçonneries par J. Dupuit, inspecteur général des Ponts et Chaussées. Paris, Dunod, 1872; in-4° de 398 pages avec un atlas de 49 planches. Prix : 60 fr.

Drawing for Bricklayers ; containing the constructive Principles of Brickwork and the Method of Drawing each Subject, together with the Elements of Freehand Object and Plan Drawing, with two double and thirty-two single Pages of illustrations, adapted for architectural Drawing copies, drawn on wood by Ellis A. Davidson. London, Cassell, 1872; in-12 de pp. 108. Prix : 3s.

*Cassell's technical Manuals.*

## III. — ARCHITECTURE.

Entretiens sur l'architecture, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Paris, Vve A. Morel, 1872; in-8 de 450 pages, avec un grand nombre de gravures sur bois. Prix : 40 fr.

Notes sur l'architecture, rédigées par P. Marchandier, architecte. Paris, lith. de Chappiaz, 1872; in-f° de 81 pages.

Matériaux et documents d'architecture...

Voir plus loin aux PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Ricordi di Architettura orientale, da G. Castellazzi. Puntate I a XIII. Venezia, tipografia del Rinnovamento, 1872; in-4°.

Fondation d'une chapelle de Notre-Dame en 1468 à Compiègne, par le roi Louis XI. Comptes de la construction et de l'ornementation, publiés avec une Introduction par F. Le Proux. Compiègne et Paris, J.-B. Dumoulin, 1872; in-8. Prix : 3 fr.

Le fabbriche e i disegni e le terme romane figurate dal Andrea Palladio. Seconda edizione torinese. Fascicoli I-VIII. Torino, Unione tipografico-editrice, 1872; in-f° di pagine 1-64 e di tavole 1-39.

L'opera completa si comporrà di so fascicoli circa, al presso di Lire 5 ciacuno.

L'Architecture au Salon...

Le Salon de 1872. Architecture...

Voyez plus loin à la division : PEINTURE, MUSÉES, EXPOSITIONS.

Réédification et achèvement de la façade du Palais de Justice de Paris, par Auguste de Vaucelle. Paris, impr. Alcan-Lévy, 1872; in-8 de 8 pages avec 1 planche.

Extrait de l'*Artiste*, août 1872.

Monographie du théâtre du Vaudeville, érigé par la ville de Paris sous la direction de M. Auguste Magne, architecte divisionnaire. Paris, Ducher, 1872; in-f° de 30 planches avec texte descriptif.

Publié en 10 livraisons de 3 planches, à 6 fr. l'une; les livraisons 5 et 6 viennent de paraître.

Fabbriche moderne inventate ad uso degli studenti di architettura da Carlo Promis; e pubblicate con note ed aggiunte del suo allievo colonnello Professore Giovanni Castellazzi. Torino, fratelli Bocca, 1872; in-f° di pagine 1-4 e di tavole 1-10. Fascicolo 1° Prezzo : lire 5.

Catalogue des pierres et marbres employés depuis le XVI^e siècle à Rome, par M^gr X. Barbier de Montault, camérier d'honneur de Sa Sainteté. Caen, Le Blanc-Hardel, 1872; in-8 de 28 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Serrurerie. Fer forgé et fonte de fer. Applications à l'architecture et aux travaux de l'industrie, ou Choix d'exemples d'après les travaux de MM. Descaves, Destors, Eugène Flachat, Victor Lenoir, etc.; gravés par les principaux artistes, contenant... Paris, A. Lévy, 1872; in-4° jésus de 80 planches.

L'ouvrage sera publié en 4 séries du prix de 12 fr. 50 chacune; les 1^re et 2^e séries sont en vente.

L'Art des jardins, histoire, théorie, pratique de la composition des jardins, parcs, squares, par le baron Ernouf; à l'usage des amateurs jardiniers-paysagistes, ingénieurs, etc. 2^e édition. Paris, Rothschild, 1872, 2 vol. in-18; avec plus de 150 gravures sur bois, représentant de nombreux plans de jardins et parcs anciens et modernes. Prix : 5 fr.

Des jardins d'agrément, par M. Buteux. Abbeville, Briez, Paillart et Retaux, 1872; in-8 de 36 pages.

## IV. — SCULPTURE.

Aratra Pentelici. Six lectures on the Elements of sculpture, given before the University of Oxford, in Michaelmas Term, 1870, by John Ruskin. New-York, Scribner, Welford and Armstrong, 1872; in-8 with Photographs and Woodcuts.

Les Merveilles de la sculpture, par Louis Viardot. 2^e édition. Paris, Hachette, 1872; in-18 de 307 pages, avec 62 vignettes. Prix : 2 fr. 25 c.

*Bibliothèque des Merveilles.*

Die hohe Frau von Milo, von Valentin. Berlin, G. Reimer, 1872; g^d in-8.

Des Sculptures symboliques des XI^e et XII^e siècles. Réponse adressée à M. de Caumont, par M. le chanoine Auber, historiographe du diocèse de Poitiers. Caen, Le Blanc-Hardel, 1872; in-8 de 36 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental* publié à Caen par M. de Caumont.

Les Chefs-d'œuvre de la sculpture religieuse à Rome à l'époque de la Renaissance, dessinés par le chevalier Fossi et décrits par M^gr X. Barbier de Montault. 2^e édition, 1^re française. Rome, J. Spithover, 1872; in-f°.

On annonce 14 livraisons de 10 gravures, avec texte, au prix de 10 fr. l'une.

L'Œuvre de David (d'Angers), membre de l'Institut de France; croquis d'après nature(?) par Eugène Marc, son élève. Paris, A. Lévy, 1872; in-f° de 100 planches.

On annonce 4 séries de 25 planches. Prix de chacune : 25 francs.

Vercingétorix et son époque, à l'occasion du monument à ériger à sa mémoire sur la montagne de Gergovia. Sujet de deux conférences faites au Palais des Facultés de Clermont, le 21 janvier et le 11 février

1870, par P. P. Mathieu, ancien professeur au Lycée de Clermont. Clermont-Ferrand, Thibaut, 1872; in-8° de 88 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XIX, p. 38, 198.

## V. — PEINTURE.

### Musées. — Expositions.

Les Merveilles de la peinture, par Louis Viardot. 2e série, 2e édition. Paris, Hachette, 1872; in-18 de 351 pages, avec 12 vignettes. Prix : 2 fr. 25 c.

*Bibliothèque des Merveilles.*

Encore un mot à propos du Cenacolo di San-Onofrio, par M. Émile Maruéjouls. Paris, Claye, 1872; gd in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 299-308.

Notice sur l'esquisse de Velasquez, première pensée du célèbre tableau *La Reddition de Breda*, qui existe au Musée de Madrid et qu'on nomme ordinairement le *Tableau des Lances*. Paris, Brière, 1872; gd in-4 de 16 pages.

Children in Italian and English design, by Sidney Colvin, with illustrations after Luca della Robbia, Marc Antonio Corregio, Blake, Stothard and Flaxman. London, Seeley, 1872; Royal 8° of pp. 60. Choth. 12s 6d.

Proposition applicable aux Musées et aux Expositions des Beaux-Arts, par A. Gindre. 4e édition. Paris, l'auteur, 1872; in-8 de 20 pages.

La 1re édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. IV, p. 526.

Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du Musée des tableaux de Lille, rédigé par Ed. Reynart, administrateur des Musées. Lille, au Musée; Paris, Francis Petit, 1872; gd in-8 de xv et 223 pages, avec 21 planches obtenues par le procédé de la photoglyptie. Prix : 20 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 5 mai 1872.

Notice des monuments exposés dans la Galerie d'antiquités égyptiennes, salle du rez-de-chaussée et palier de l'escalier du sud-est, au Musée du Louvre, par M. le vicomte E. de Rougé, conservateur honoraire. 3e édition. Paris, Mourgues frères, 1872; in-8 de 216 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne exposés dans les Galeries du Musée national du Luxembourg. Paris, Mourgues frères, 1872; in-12 de xxiv et 82 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue du Musée Vivenel. Ville de Compiègne, Valliez, 1872; in-8 de xxiv et 213 pages.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er (10) mai 1872. Paris, Impr. nationale, 1872; in-12 de cxxxiv et 338 pages. Prix : 1 fr.

89e exposition officielle depuis l'année 1673.
Récompenses accordées aux artistes, à la suite du Salon de 1870, Avertissement, Abréviations, 2 feuillets non chiffrés; Liste des artistes récompensés, français et étrangers, vivant au 1er avril 1872, pages xvii-cxxii; Règlement, pages cxxii-cxxviii; Jury d'admission, pages cxxix-cxxxiii; Explication des signes, page cxxxiv; Peinture, Tableaux, Dessins, Aquarelles, Pastels, Miniatures, Émaux, Porcelaines, Faïences, nos 1-1536; Sculpture, Gravure en médailles et en pierres fines, 1537-1870; Architecture, 1871-1925; Gravure et Lithographie, 1926-2067; Monuments publics, p. 334-337; Table, p. 338.
Le Livret du Salon de 1870 contenait 5434 numéros.

Aux artistes peintres, à propos du Salon de 1872. Paris, Dentu, 1872; in-8 de 31 pages.

Le Grelot au Salon, par Bertall. 1re livraison. Paris, aux bureaux du *Grelot*, 1872; in-4 de 8 pages. Prix : 0 fr. 20 c.

Caricatures sur le Salon, dont un grand nombre sont coloriées.

Le Salon de 1872. Architecture, par Ernest Bosc, architecte. Paris, Vve A. Morel, 1872; in-8 de 35 pages.

Extrait de l'*Encyclopédie d'architecture*.

L'Architecture au Salon. Revue annuelle des œuvres exposées dans la section d'architecture, par M. A. Favre et L. de Vesity, architectes. Paris, A. Lévy, 1872; in-fo de 32 planches. Prix : 40 fr.; sur chine 50 fr.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie d'artistes vivants exposés à Nancy du 18 mai au 23 juin 1872, par la Société des Amis des Arts. Nancy, Sordoillet et fils, 1872; in-18 de 64 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Livret explicatif des ouvrages d'art admis à l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Pau. Exposition de 1872. 8e année. Pau, au Musée de la ville 1872; in-16 de 72 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

Histoire de l'ornement russe du xe au xvie siècle d'après les manuscrits. Musée d'art et d'industrie de Moscou. Paris, Vve A. Morel et Ce, 1872; in-fo de 30 pages avec 100 planches.

On annonce 4 livraisons de 50 planches chacune. Prix de la livraison : 100 fr.

## VI. — GRAVURE.

### Lithographie.

Peaks in Pen and Pencil for students of alpine Scenery, by Elijah Walton, F. G. S. Edited by T. G. Bonney, M. A. F. G. S... London, Longmans, Green and C°, 1872; in-f° de VIII et 59 pages, avec 26 planches.

Œuvres de Pèquègnot. 1° Meubles de tout style. 250 planches. Prix : 140 fr. — 2° Architecture. 200 planches. Prix : 110 fr. — 3° Attributs. 125 planches. Prix : 70 fr. — 4° Vases. 125 planches. Prix : 70 fr. — Paris, Ducher et C^e, Rue de Sorbonne, 6.

Château-Gontier et ses environs... avec 30 eaux-fortes, par Tancrède Abraham.

Cet ouvrage, annoncé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. V, p. 523, n'est de nouveau signalé que pour renvoyer à un article de M. F. de Tal, t. VI, p. 326-329.

Album des deux siéges de Paris, par E. Hussenot, professeur de dessin à l'école régimentaire du génie de Montpellier. Paris, librairie centrale des sciences, 1872; g^d in-4 oblong de 51 planches et une carte. Prix : 30 fr.

Album d'Archéologie, par C. Renard, professeur à l'Académie royale des beaux-arts de Liége. Liége et Paris, Claesen, 1872; in-f° de 83 planches. Prix : 30 fr.

Le Caire et la Haute-Égypte, dessins de A. Darjou, texte par Florian Pharaon. Paris, Dentu, 1872; in-f° de 56 pages avec 30 dessins.

Tiré à 300 exemplaires numérotés.

Chroniques craonnaises, par M. de Bodard de La Jacopière. 2^e édition. Le Mans, Monnoyer, 1872, in-8 de VIII et 750 pages, avec 30 planches dues en grande partie au crayon de MM. Charpentier et Benoist de Nantes.

Catalogue de la Collection magnifique et d'un choix exquis d'estampes, d'eaux-fortes et de bois, contenant les œuvres des « Petits Maîtres » et des orfévres du XVI^e siècle, de M. Docteur Edmonde J. Posonyi, avocat de la cour des tribunaux à Vienne. Munich, E. Lintner, 1872; in-8 de 66 pages (1312 numéros).

La vente a eu lieu le 21 octobre 1872 et jours suivants, à Munich.

Catalogue d'une très-belle collection d'estampes, d'eaux-fortes, de gravures sur bois et de dessins, anciennes et modernes des diverses écoles allemande, hollandaise, française et italienne. Munich, E. Lintner, 1872; in-8° de 98 pages (1646 numéros).

La vente a eu lieu le 28 octobre 1872 et jours suivants, à Munich.

## VII. — ARCHÉOLOGIE.

### Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Les Armes et les Outils préhistoriques reconstitués. Texte et gravures par le vicomte Lepic. Paris, Reinwald, 1872; in-4 de 65 pages avec 26 planches. Prix : 12 fr.

Les Sciences et les Arts antéhistoriques, par A. de Vertus, vice-président de la Société historique de Château-Thierry. Paris, Maisonneuve, 1872; in-8 de 64 pages, avec planches et figures.

The ancient Stone Implements, Weapons, and Ornaments of Great Britain, by John Evans, F.R.S. F.S.A. Honorary Secretary of the Geological and Numismatic Societies of London, etc. London, Longmans and C°, 1872, in-8. Pp. 656, with 2 Plates and 476 Woodcuts. Price 28s. cloth.

The Iron, Bronze, and Stone Ages.
The Manufacture of Stone Implements in Prehistoric Times.

*Implements of the Neolithic Period.*

Celts.
Chipped or Rough-hewn Celts.
Celts Ground at the Edge only.
Polished Celts.
Picks, Chisels, Gouges, etc.
Perforated Axes.
Perforated and Grooved Hammers.
Hammer-Stones, etc.
Grinding-Stones and Whetstones.
Flint Flakes, Cores, etc.
Scrapers.
Borers, Awls, or Drills.
Trimmed Flakes, Knives, etc.
Javelin and Arrow-Heads.
Fabricators, Flaking Tools, etc.
Sling-stones and Balls.
Bracers and Articles of Bone.
Spindle-Whorls, Discs, Slickstones, Wheights, and Cups.
Personal Ornaments, Amulets, etc.

*Implements of the Palæolithic Period.*

Case Implements.
Implements of the River-Drift Period.
Forms and Characteristics of Implements from the River Drift.
Antiquity of the River Drift.
Description of the Plates.

Le Mâconnais préhistorique. Mémoire sur les âges primitifs de la pierre, du bronze et du fer en Mâconnais et dans quelques contrées limitrophes. Ouvrage posthume, par H. de Ferry, avec notes, additions et appendice, par A. Arcelin; accompagné d'un supplément anthropologique par le docteur

Pruner-Bey. Mâcon, Durand; Paris, Reinwald, 1870; in-4° de VIII et 199 pages, avec 48 planches et 1 tableau.

Sommario delle lezioni d'Archeologia nella R. Universita di Napoli nell'anno scolastico 1870-1871, da Professore Ettore de Ruggiero. Napoli, tipografia della R. Universita, 1872; in-8 di pagine 428.

Album d'archéologie...

Voir plus haut à la division : GRAVURE.

Die Assyrisch-Babilonischen Keilinschiften, von E. Schrader. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1872; in-8.

Notice des monuments exposés dans la galerie d'antiquités égyptiennes ..

Voyez plus haut à la division : PEINTURE, MUSÉES, EXPOSITIONS.

Antiochos von Syrakus and Cœlius Antipater, von E. Woelfflin. Leipzig, Teubner, 1872; in-8.

Journal de mes fouilles, par M. Beulé, ancien membre de l'école d'Athènes. Paris, Claye, 1872; gd in-8 de 51 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux Arts*, avril et juin 1872.

Les terres cuites grecques funèbres dans leur rapport avec les mystères de Bacchus, par E. Prosper Biardot. Paris, F. Didot, 1872; in-8 de XV et 551 pages, avec un atlas in-f° de 54 pages noires et coloriées. Prix : 150 fr.

Rome souterraine, résumé des découvertes de M. de Rossi dans les catacombes romaines et en particulier dans le cimetière de Calliste, par J. Spencer Northcote et W.-A. Brownlow, traduit de l'anglais, avec des additions et des notes par Paul Allard, juge suppléant au tribunal civil de Rouen, et précédé d'une préface par M. de Rossi. Paris, Didier et Ce, 1872; gd in-8 de XVI et 523 pages, avec 70 vignettes, 20 chromolithographies, et un plan du cimetière de Calliste. Prix : 28 fr.

Le Crocodile de Nimes, par W. Frohner, ancien conservateur des Antiques du Musée du Louvre. Paris, Baur et Détaille, 1872; in-8 de 17 pages avec vignettes. Prix : 2 fr.

Archéologie chrétienne, ou Précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge, par M. l'abbé Bourassé, chanoine de l'église métropolitaine de Tours, 8e édition. Tours, Mame et fils, 1872; in-8 de 384 pages ave 6 gravures.

*Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.*

Des Sculptures symboliques des XIe et XIIe siècles...

Voyez plus haut, à la division : SCULPTURE.

Congrès archéologique de France. 38e session. Séances générales tenues à Angers, en 1871, par la Société française d'archéologie, pour la conservation et la description des monuments. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau; Paris, Derache; Caen, Le Blanc-Hardel, 1872; in-8 de LIX et 385 pages, avec vignettes et 16 planches.

Répertoire archéologique du département de la Seine-Inférieure, rédigé sous les auspices de l'Académie de Rouen, par M. l'abbé Cochet, correspondant de l'Institut. Paris, Impr. nation., 1872; in-4 de XVI et 330 pages à 2 colonnes.

*Répertoire archéologique de la France.*

Guide artistique et archéologique de la Suisse, par Auguste Demmin. Paris, Renouard, 1872; in-18 de 468 pages avec marques, monogrammes et reproductions d'objets d'art et d'antiquité. Prix : 7 fr. 50 c.

*Encyclopédie des sciences, lettres et arts*, et *Revue panoptique de la Suisse.*

Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, décrit et dessiné par Édouard Aubert, membre de la Société des antiquaires de France. Paris, Vve A. Morel et Ce, 1872 in-4 de VIII et 263 pages.

Promenades artistiques et archéologiques dans Angers et ses environs, par E. Morel, architecte. Livraisons 1 et 2. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1872; in-4 de 4 pages, avec 4 planches.

Le Château de Bourbon-l'Archambault. Notice historique par M. le docteur G. Périer. Paris, Delahaye, 1872, in-8 de 32 pages, avec 4 planches.

Le Souterrain de Carves, par M. Ch. Vasseur, de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1872; in-8 de 10 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Notice historique sur la chapelle et le pèlerinage de Saint-Maxime, paroisse de Chuzelles, par l'abbé Xavier Chenu, de la Commission de la Bibliothèque et du Musée de la ville de Vienne. Vienne, Timon, 1872; in-12 de 16 pages.

Jules Adeline. Excursion de la Société des Amis des sciences naturelles de Rouen à Jumiéges. 26 juin 1870. Rouen, Léon Deshays, 1872; in-8 de 9 pages, avec un frontispice lithographié.

Extrait du *Bulletin de la Société des Amis des sciences naturelles de Rouen*, années 1870-1871, tiré à 100 exemplaires.

Objets trouvés dans la Loire durant l'été de 1870, par M. l'abbé Desnoyers, président de la Société archéologique de l'Orléanais. Orléans, Jacob, 1872 ; in-8 de 64 pages, avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais.*

Les Monuments d'art détruits à Strasbourg, par M. E. Müntz. Paris, impr. de Claye, 1872; gd in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. V, p. 349-360.

Études sur les lampes du Saint-Sacrement et le luminaire ecclésiastique, par M. l'abbé Jobin, curé de Molay. 2e édition. Paris, Albanel, 1872; in-18 de 407 pages.

Les Drapeaux français de 507 à 1872. Recherches historiques, par le comte Louis de Bouillé ; accompagnées de 50 drapeaux. Paris, J. Dumaine, 1872; in-8 de 84 pages, avec 12 planches.

## VIII. — NUMISMATIQUE.

### Sigillographie.

Description générale des monnaies des rois wisigoths d'Espagne, par Aloïs Heiss, de l'Académie de la *Historia* de Madrid, lauréat de l'Institut. Paris, Impr. nationale, J.-B. Dumoulin, 1872; in-4 de VIII et 189 pages, avec 13 planches gravées par Dardel. Prix : 40 fr.

Numismatique protestante. Description de quarante et un méreaux de la communion réformée, par Ch.-L. Frossard, pasteur, archiviste du synode. Paris, Grassart, 1872; in-8 de 19 pages.

Collection de sceaux, par M. Douet-d'Arcq, sous-chef de section aux Archives de l'Empire. Fin de la 1re partie. 2e partie. Tome III. Paris, Plon, 1872; in-4 de 527 pages à 2 colonnes. Prix des 3 volumes : 36 fr.

Ministère de la maison de l'Empereur et des beaux-arts. Archives de l'Empire. Inventaires et documents publiés par ordre de l'Empereur.

Sigillographie du Maine. Comtes du Maine. Sceau de Charles IV, comte du Maine, par E. Hucher, membre de la Commission d'archéologie et d'art de la Sarthe. Le Mans, Monnoyer, 1872; in-8 de IV et 16 pages, avec 1 planche.

## IX. CURIOSITÉ.

### Céramique. — Mobilier. — Tapisseries. Armes. — Costumes. — Livres, etc.

Description succincte des Collections relatives à l'Histoire de l'art et du travail, de M. Chr. Hammer.

Voyez plus loin, à la division : PHOTOGRAPHIE.

Exposition internationale de Londres. Céramique, par Victor de Luynes. Paris, Claye, 1872; gd in-8 de 38 pages.

La Faïence populaire au XVIIIe siècle. Sa forme, son emploi, sa décoration, ses couleurs et ses marques. Paris, Eug. Delaroque, 1872 ; 112 planches chromolithographiées par A. Mareschal. Prix : 35 fr.

Les Faïences d'origine picarde et les Collections diverses, par F. Pouy. Amiens, Lenoel-Herouart, 1872 ; in-8 de 32 pages, avec *fac-simile* coloriés et marques.

Extrait de *la Picardie.*

Étude céramique sur une Vue du port de Rouen, d'après une plaque de faïence de la Collection de M. le baron de Gerycke, par Gustave Gouellain. Rouen, Le Brument, 1872; in-4.

100 exemplaires sur papier vergé, avec une planche en couleur, prix : 4 fr.; 50 exemplaires avec une planche en couleur et une eau-forte, prix : 6 fr.

Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par M. Viollet-le-Duc, inspecteur général des édifices diocésains. 3e et 4e volumes. Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette. — 1er Fascicule du 5e volume. Armes offensives et défensives. Paris, A. Morel, 1872 ; in-8.

Il est fait une édition de luxe tirée à 100 exemplaires numérotés de 1 à 100 sur papier jésus grand in-8°. Une fois l'ouvrage terminé, le prix sera porté à 200 fr. pour l'édition ordinaire, et à 300 fr. pour l'édition de luxe.

Catalogue of the collection of Glass formed by F. Slade, with notes on the History of Glass-Making, by Alexander Nesbitt. Printed for private distribution. London, 1871; petit in-f° de 183 pages, avec 22 planches en couleur, 18 planches en noir et 259 gravures sur bois intercalées dans le texte.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 19 mai 1872 un article de M. A. Darcel.

A Description of the Ivories, ancient and mediæval, in the South Kensington Museum

by W. Maskell. London, Longmans, Green and C°, 1872; in-8. Price : 21s.

Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV, tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici del commendatore Battista de Rossi. Livraisons 1 et 2. Rome, J. Spithover, 1872; in-f° de 4 chromolithographies.

Texte italien-français. On annonce 25 livraisons à 50 fr. l'une.

Antique Gems and Rings, by C. W. King. London, Bell and D., 1872; 2 vol. royal in-8. Cloth : 42s.

Patrons de broderie et de lingerie du XVIe siècle, reproduits par le procédé Lefman et Lourdel et publiés d'après les éditions conservées à la Bibliothèque Mazarine, par Hippolite Cocheris, conservateur à la Bibliothèque Mazarine. Paris, librairie de l'*Écho de la Sorbonne*, 1872; in-8 de 27 pages, avec 127 planches. Prix : 7 fr. 50 c., papier vergé : 10 fr.

Recueil de documents graphiques pour servir à l'histoire des arts industriels.
Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XV, p. 342-359, 485.

Les Miettes de l'art et de la curiosité, passe-temps des curieux, par A. D. Les reproductions inédites dessinées et chromolithographiées d'après les pièces originales, par M. A.-A. Mareschal. 1er fascicule. Beauvais, Mareschal; Paris, Delaroque, 1872; in-8 de VII et 20 pages, avec 4 planches en chromolithographie.

On annonce environ 20 livraisons.

## X. — BIOGRAPHIES.

Note sur deux inscriptions romanes, mentionnant des architectes de l'église abbatiale de Tournus, par Marcel Canet de Chisy, de la Société française d'archéologie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1872; in-8 de 11 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Abrégé biographique des principaux peintres des écoles d'Italie et de France...

Voyez plus haut, à la division DIDACTIQUE : *Traité des distances...*

Dictionnaire biographique des artistes français du XIIe au XVIIe siècle, par Bérard. Paris, J.-B. Dumoulin, 1872; in-8 de XV pages et 863 colonnes. Prix : 12 fr.

Tiré à 300 exemplaires.

Le Livre des peintres et graveurs, par Michel de Marolles, abbé de Villeloin. 2e édition de la *Bibliothèque elzévirienne* revue et annotée par M. Georges Duplessis, bibliothécaire du Département des estampes de la Bibliothèque nationale. Paris, Daffis, 1872; in-16 de XIV et 152 pages. Prix : 4 fr.

*Bibliothèque elzévirienne.*
Tiré à 500 exemplaires sur papier vergé, 50 sur papier vergé fort, 20 sur papier de Chine, 2 sur peau de vélin. La 1re édition est de Paris, P. Jannet, 1855, in-16 de 111 pages.

Les Artistes peintres angevins, d'après les archives angevines, par M. Célestin Port, archiviste de Maine-et-Loire. Paris, Impr. nat., 1872; in-8 de 79 pages.

Extrait de la *Revue des Sociétés savantes*, 5e série, t. III, 1872.

Étude sur Jean Cousin, suivie de Notices sur Jean Leclerc et Pierre Woeiriot, par Ambroise-Firmin Didot. Paris, F. Didot, 1872; in-8 de XII et 306 pages, avec un portrait inédit de Jean Cousin, gravé sur bois, la reproduction photographique des cinq portraits peints par lui et du portrait de P. Woeiriot.

Notice sur Antoine-Jean-Martin Daclaux, peintre. Paris, Mouilleron, 1872; in-8 de 8 pages.

Institut de France. Académie des beaux-arts. Notice sur M. Duban, par M. Questel, membre de l'Académie des beaux-arts. Paris, F. Didot, 1872; in-4 de 18 pages.

Hippolyte Flandrin, sa vie, son œuvre. Conférences faites à Poligny, par L.-H. Mouchot, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts. Poligny, Mareschal, 1872; in-8 de 16 pages.

Sur H. Flandrin, on peut consulter dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XVII, p. 105-126, 243-252, un article de M. E. Saglio et les deux volumes de tables.

Paul Flandrin à Angers, par Henri Jouin. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1872; in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers.*

Nicéphore Niepce, par M. Fondet. Châlon-sur-Saône, Sordet-Montalan, 1872; in-8 de 11 pages à 2 colonnes.

Extrait du *Courrier de Saône-et-Loire.*

Entretien sur Victor Orsel, peintre lyonnais, par M. Birglin, conservateur du Musée de Bar-le-Duc. Bar-le-Duc, Contant-Laguerre, 1872; in-8 de 14 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc.*

Prud'hon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance, par Charles Clément. 2e édition. Paris, Didier, 1872; in-8 ordinaire de 451 pages. Prix : 6 fr.; avec les 30 compositions de la grande édition. Prix : 26 fr.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. II, p. 377-407, 495-511; t. III, p. 14-16, 152-169, 214-215, 329-351, 418-436, 542-551; t. IV, p. 89-112, 527; et t. V, p. 527.

Raffaelle e la Fornarina, racconto storico del secolo XVI, da Felice Venosta. Milano, Carlo Barbini, 1872; in-16 di pagine 128.

Henri Regnault, sa vie et son œuvre, par Henri Cazalès. Paris, Lemerre, 1872; in-18 de 214 pages, avec un portrait gravé par Blanchard. Prix : 3 fr.

Sur Henri Regnault, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. V, p. 66-83.

Henri Regnault, 1843-1871, par Henri Baillière. Paris, Didier, 1872; in-18 de 105 pages, avec un dessin à la plume.

Notice sur Henri Regnault, par Charles Timbal. Paris, A. Chaix, 1872; in-16 de 64 pages.

La Couronne civique. A la mémoire de Henri Regnault et des combattants morts pour la France dans la guerre de 1870-1871. Poëme par Louise Bader, avec une préface de G. Richardet. Paris, Le Chevalier, 1872; in-8 de 31 pages. Prix : 1 fr.

Correspondance de Henri Regnault, recueillie et annotée par Arthur Duparc; suivie du Catalogue complet de l'œuvre de Henri Regnault. Paris, Charpentier, 1872; gd in-18 de 431 pages, avec un portrait gravé à l'eau-forte par Laguillermie. Prix : 3 fr. 50 c.

Voir plus bas à la division PHOTOGRAPHIE : Quinze dessins de Henri Regnault...

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les Notices suivantes :

CHINTREUIL (M. Antoine), paysagiste. Articles de M. Champfleury. Nos des 20 août et 10 septembre 1872;

DOYEN (Gabriel-François), peintre. Articles de M. Th. Lhuillier; 10 et 20 septembre, 10 octobre 1872;

DURON (Charles), émailleur, 10 août 1872;

FORSTER (François), graveur, membre de l'Institut, 10 juillet 1872;

GILLOT (F.), inventeur de la gravure panicono-graphique, dite Gillotypie, 20 juillet 1872;

HOREAU (Hector), architecte; article de M. Louis Desprez, 10 septembre 1872;

KRAKOWSKY DE KOLOVRAT (le comte Hanus), Bohémien, protecteur des arts, 20 juillet 1872;

MAGNUS (Édouard), peintre prussien, 20 août 1872;

POTERLET, peintre, 10 juillet 1872;

ROSELLO, jeune graveur espagnol qui suivait les cours de l'École des beaux-arts, 20 juin 1872;

SCHNORR VON KAROSFELD (Jules-Guy-Jean), doyen des peintres allemands, 9 juin 1872;

TRAPPES (Henri), aquafortiste, 10 août 1872;

VAILLANT (le maréchal), ministre des beaux-arts, sous l'Empire, 9 juin 1872;

VIGNERON (Pierre-Roch), peintre, 20 octobre 1872;

WESMACOTT (Richard), statuaire, membre de l'Académie royale de Londres, 5 mai 1872.

## XI. — PHOTOGRAPHIE.

De la Photographie et de ses applications aux besoins de l'armée. Entretien fait à la Réunion des officiers le 23 avril 1872, par M. Dumas, capitaine d'état-major, chef du service photographique au ministère de la guerre. Paris, Carion, 1872; in-12 de 20 pages avec une carte. Prix : 0 fr. 75 c.

La Photographie appliquée aux études géographiques, par Jules Girard. Abbeville; et Paris, Savy, 1872; in-12 de 86 pages avec figures.

Handbuch der Heliographie nebst pract. von C. Scamoni. Wegweiser im Gebiete der bezugl. Gravirkunst Metall Aetzung und Vergoldung. Berlin, Friedlænder und Sohn, 1872; in-8.

Description succincte des collections relatives à l'Histoire de l'art et du travail, de M. Christian Hammer, à Stockholm. Stockholm, imprimerie de l'Association, 1871; in-8 de 156 pages, avec 234 photographies.

Quinze dessins de Henri Regnault pour illustrer André Chénier, photographiés sur les originaux par A. Liébert. Paris, E. Dentu, 1872; Album gd in-8 de 18 pages avec 15 photographies. Prix, cartonné : 20 fr.

Photomicrographie en cent tableaux pour projections. Texte explicatif, par M. Jules Girard. Paris, bureau du Journal *le Monde*, 1872; in-18 de XII et 54 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

## XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Le Carnet des artistes, *fac-simile* de croquis des artistes contemporains, par Jules Gaildrau. Paris, librairie de l'*Écho de la Sorbonne*, 1872.

Deux numéros par mois. — Un an : 7 fr. 20 c. Un numéro : 0 fr. 30 c.

Comic-Annonce. Théâtres, Beaux-Arts, Modes, Sport. n° 1, 31 août 1872. Paris, 28, rue Saint-Lazare, 1872; in-f° de 4 pages à 3 colonnes avec gravures.

Un an : 2 fr. Un n° : 0 fr. 05 c.

Feuille d'avis du département du Rhône. Beaux-Arts, industrie, commerce. Spécimen et n° 1. Juillet 1872. Lyon, Brunellière, 1872; in-4 de 4 pages à 2 colonnes.

Hebdomadaire. — Un an 12 fr.

Matériaux et Documents d'architecture, classés par ordre alphabétique, par A. Raguenet. Livraisons 1 et 2. Paris, H. Caguon, 1872; gd in-8° de 16 pages contenant environ 60 motifs.

Mensuel. — Un an : 12 fr.

Musée universel, revue illustrée. Tome I. N° 1. 5 octobre 1872. Paris, 16, rue du Croissant, 1872; in-4 de 16 pages à 2 colonnes avec 8 gravures.

Hebdomadaire.— Un an : 12 fr.; un n° 25 c.

La Renaissance littéraire et artistique, 1re année. N° 1. 27 avril 1872. Paris, Lachaud, 1872; gd in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Hebdomadaire. — Un an : 15 fr.; six mois : 7 fr. 50 c. Un numéro : 0 fr. 30 c.

PAUL CHÉRON.

# TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1872

QUATORZIÈME ANNÉE. — TOME SIXIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

## TEXTE

### 1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.


| | | Pages. |
|---|---|---|
| Charles Clément..... | Léopold Robert d'après sa correspondance inédite (2e article)..... | 5 |
| Bonnaffé..... | Paradoxes. — I. Les collectionneurs..... | 21 |
| Georges Duplessis..... | Héliogravure Amand Durand. — Eaux-fortes et gravures des maitres anciens tirées des collections les plus célèbres..... | 28 |
| Paul Mantz..... | Salon de 1872 (2e et dernier article)..... | 33 |
| Édouard Fournier ..... | Les palais brulés (5e article)..... | 67 |
| René Ménard..... | Les beaux-arts a Bordeaux..... | 75 |


### 1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.


| | | |
|---|---|---|
| Henri Delaborde, membre de l'Institut..... | Les estampes d'Andrea Mantegna..... | 89 |
| Louis Gonse..... | Musée de Lille. — Le musée de peinture (1er article)..... | 109 |
| René Ménard..... | La gravure au Salon..... | 120 |
| Charles Clément..... | Léopold Robert d'après sa correspondance inédite (3e article)..... | 128 |

Pages

Champfleury..... Un recueil de facéties dessinées, ayant appartenu a Catherine de Médicis..... 145
A. Lecoy de la Marche.. L'Académie de France a Rome d'après la correspondance de ses directeurs (1666-1792).— Lettres de Natoire et de Vien (10e article)..... 155
J. Houdoy..... Marguerite d'Autriche. — L'église de Brou. — Les artistes de la renaissance en Flandre (2e article)..... 170

## 1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Alfred Darcel, administrateur des Gobelins... Exposition rétrospective et monuments du Vendômois..... 177
René Ménard..... Institution de South Kensington (2e article).... 195
Henry Havard..... Les chefs-d'oeuvre de l'école hollandaise exposés a Amsterdam en 1872 (1er article)..... 211
A. Lecoy de la Marche... L'Académie de France a Rome d'après la correspondance de ses directeurs (1666-1792).— Lettres de Vien et de Lagrenée (11e article) ... 225
Eugène Müntz..... Les expositions de Londres (1er article)..... 236
Émile Galichon..... Les Rembrandt de l'Ermitage impérial de Saint-Pétersbourg, eaux-fortes de M. Massaloff ... 250
Alfred Michiels..... L'architecture byzantine en France..... 254
F. de Tal..... Les merveilles de la gravure, par M. Georges Duplessis..... 260

## 1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Louis Ménard, docteur ès lettres..... Éros, étude sur la symbolique du désir (1er article)..... 265
René Ménard..... Institution de South Kensington (3e et dernier article)..... 277
Émile Galichon..... Les estampes des petits maitres..... 290
Henry Havard..... Les chefs-d'oeuvre de l'école hollandaise exposés a Amsterdam en 1872 (2e article)..... 295
Eugène Müntz..... Les expositions de Londres (2e et dernier article). 312
F. de Tal..... Chateau-Gontier et ses environs, trente eaux-fortes de M. Tancrède Abraham..... 326
Saint-Cyr de Rayssac.... Les beaux-arts a l'exposition lyonnaise..... 330
J. Houdoy..... Marguerite d'Autriche. — L'église de Brou. — Les artistes de la renaissance en Flandre (3e article)..... 350

## 1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.


| | | Pages. |
|---|---|---|
| Marquis Giuseppe Campori. | Faits et documents pour servir a l'histoire de Giovanni et Raphael Santi d'Urbino, tirés des archives de Mantoue | 333 |
| Lechevallier-Chevignard | Sur quelques portraits de Henri IV | 367 |
| Henry Havard | Les chefs-d'œuvre de l'école hollandaise exposés a Amsterdam en 1872 (3e article) | 373 |
| Duranty | La caricature et l'imagerie en Europe pendant la guerre de 1870-1871 (3e et dernier article) | 393 |
| A. Lecoy de la Marche | L'Académie de France a Rome, d'après la correspondance de ses directeurs (1666-1792). — Lettres de Lagrenée et de Ménageot (12e et dernier article) | 409 |
| Louis Ménard, docteur ès lettres | Éros, étude sur la symbolique du désir (2e et dernier article) | 426 |
| Champfleury | La céramique du nord de la France. — Exposition rétrospective de Valenciennes | 439 |
| Natalis Rondot | La famille de Mignard | 446 |


## 1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.


| | | |
|---|---|---|
| Paul Mantz | Exposition rétrospective de Milan | 449 |
| Georges Duplessis | Étude sur Jean Cousin, par M. Ambroise-Firmin Didot | 464 |
| Louis Decamps | Un musée transatlantique (3e article) | 475 |
| Louis Gonse | Musée de Lille. — Le musée de peinture (2e article) | 481 |
| Alfred Michiels | Origines de la peinture allemande. — École de Bohême (1er article) | 498 |
| René Ménard | Rome souterraine | 507 |
| Léon Mancino | Les grandes collections étrangères. I. Sir Richard Wallace, Bart. - I. Bethnal Green Branch Museum (1er article) | 512 |
| Louis Desprez | Vie militaire et religieuse au moyen age et a l'époque de la renaissance, par M. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) | 519 |
| Paul Chéron | Bibliographie des ouvrages publiés en France et a l'étranger sur les beaux-arts et la curiosité pendant le second semestre de l'année 1872 | 527 |

# GRAVURES

## 1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement tiré d'un livre imprimé par Jean de Tournes..... 5
Bronze antique du cabinet de M. le duc de Luynes. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Protat..... 21
Dessin du Giorgione (musée des Offices). Dessin de M. Schloesser, gravure de M. Guillaume..... 23
Plat damasquiné de Venise (collection de Mme la baronne de Rothschild). Dessin de M. Montalan, gravure de MM. Hotelin et Hurel..... 25
Saint Jean, fac-simile d'une estampe de Martin Schöngauer. Dessin de M. Loizelet, gravure de M. Midderigh..... 28
Lucrèce, gravure de Marc-Antoine, d'après un tableau de Raphaël. Héliogravure Amand Durand. Gravure tirée hors texte..... 30
Menton, par M. A. Guillon. Dessin de l'auteur, gravure de M. Midderigh..... 33
Portrait de Mme ***, par M. Ferdinand Gaillard. Dessin de l'auteur, gravure de M. Bœtzel. Salon de 1872..... 35
Maréchalerie de village, eau-forte de M. J. Veyrassat, d'après son tableau du Salon. Gravure tirée hors texte..... 46
Flottille de barques marchandes (Monaco), eau-forte de M. A. Appian, d'après son tableau du Salon. Gravure tirée hors texte..... 47
Convoitise, par M. Eugène Lambert. Dessin de l'auteur, gravure de M. L. Chapon. Salon de 1872..... 49
Jeanne Darc à Domrémy, marbre, par M. Henri Chapu. Dessin de l'auteur, gravure de M. L. Chapon. Salon de 1872..... 57
L'Ame, marbre, par M. Pierre Loison. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Comte. Salon de 1872..... 61
La Malédiction de l'Alsace, groupe bronze et marbre, par M. F. Bartholdi. Dessin de M. Albert Duvivier, gravure de M. Midderigh. Salon de 1872..... 65
Lettre J de l'école française du XVIe siècle..... 67
Le Berceau vide, par M. Gouézou. Dessin de M. L. Flameng, gravure de M. Pannemaker..... 75
Un Chemin à Arès (Gironde), par M. Léonce Chabry. Gravé à l'eau-forte par l'auteur. Gravure tirée hors texte..... 78
Une belle journée de juin, par M. L.-A. Auguin (galerie de M. Maure-Taillebois). Dessin de l'auteur, gravure de M. Bœtzel..... 81

## 1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un livre italien du XVe siècle. Gravure de M. Pilinski..... 89
Judith, réduction en fac-simile d'une estampe de Mocetto d'après Mantegna. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Guillaume..... 93

Pages.

Saint Sébastien, d'après un dessin de Mantegna. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Comte..... 101
Vierge, d'après un dessin de Mantegna. Dessin et gravure des mêmes..... 103
Mise au tombeau, d'après une estampe de Mantegna. Dessin de M. Eustache Lorsay, gravure de M. J. Robert..... 105
Amour, d'après Mantegna. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Comte..... 108
Lettre E de l'école italienne du XVe siècle..... 109
L'Éloquence, tableau de Paul Véronèse au musée de Lille. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Midderigh..... 115
Lettre L tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 120
Dante, bronze du XVe siècle (galerie de sir Richard Wallace), dessiné et gravé par M. Gaillard. Gravure tirée hors texte..... 122
Sortie de l'école des filles, tableau de M. Édouard Frère. Dessin de l'auteur, gravure de Mlle Hélène Bœtzel..... 125
Lettre N de l'école italienne du XVe siècle..... 128
Habitants de Rome attendant la bénédiction papale, d'après J.-B. Thomas. Dessin de M. Parent, gravure de M. Pannemaker..... 144
Lettre I tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 145
Il ne faut pas se brûler à la chandelle..... 148
Fammes..... 150
L'habit ne fait pas le moine..... 152
L'Abus des faveurs..... 153

Ces quatre bois, reproduisant des dessins du Manuscrit des Proverbes du XVe siècle à la Bibliothèque nationale, ont été dessinés par M. Kreutzberger et gravés par M. Comte.

Figure grotesque d'après une eau-forte de Callot. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 154
Lettre J de l'école française du XVIe siècle..... 155

## 1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un livre d'Heures attribué à Geoffroy Tory. Dessin de M. Pilinski, gravure de M. Comte..... 177
Deux enseignes de pèlerinage en forme de fiole. Dessin de M. A. Forgeais..... 188
Ancienne porte de ville à Vendôme. Dessin de M. A. Queyroy, gravure de M. Midderigh..... 189
Porte de la tourelle de la Poissonnière. Dessin et gravure des mêmes..... 193
La Poissonnière, manoir où est né Ronsard, eau-forte de M. A. Queyroy. Gravure tirée hors texte..... 194
Point d'Argentan et point d'Alençon, XVIIIe siècle (musée de South Kensington)..... 201, 203
La leçon de chant, d'après Frans Hals. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 211
Buste d'homme au bonnet orné de plumes, d'après une eau-forte de Rembrandt, par M. L. Flameng..... 224
Cartouche tiré de la galerie d'Apollon, au Louvre..... 225
Cul-de-lampe par Salembier (XVIIIe siècle)..... 235
Médaillon de MM. Howell et James, à l'Exposition internationale de Londres.... 236

Pages.
Épinette italienne du XVIe siècle, au musée de South Kensington..... 241
Bracelet de MM. Howell et James, à l'Exposition internationale de Londres..... 249
Homme âgé, d'après une eau-forte de Rembrandt, par M. L. Flameng..... 250
La mère de Rembrandt (galerie de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg), eau-forte de M. Massaloff, d'après Rembrandt. Gravure tirée hors texte..... 250
Base et chapiteau byzantins, à Saint-Vital de Ravenne. Dessin de M. Errard, gravure de M. Midderigh..... 254
Ornement byzantin du XIIe siècle (église du Saint-Sépulcre)..... 259
Saint Sébastien, nielle italien..... 260
La Vierge et l'enfant Jésus, gravure d'Andrea Mantegna..... 261
Portrait de Snyders, eau-forte de Van Dyck..... 262
Le champ de blé, eau-forte de Ruysdael..... 263
Le marchand d'orviétan, eau-forte de Rembrandt..... 264

## 1er OCTOBRE — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un seuil de porte du palais de Koyoundjik. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain..... 265
Les trois cabires de Samothrace. Dessin de M. Kreutzberger, gravure de M. Comte..... 271
Éros tendant son arc. Dessin de M. L. Flameng, gravure de M. Pannemaker.... 273
Allégorie du mariage. Dessin de M. Kreutzberger, gravure de M. Comte..... 274
Hermaphrodite. Dessin et gravure des mêmes..... 275
Cul-de-lampe. L'Amour tendant son arc..... 276
Lettre C tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 277
Gens d'armes, par Hans-Sebald Beham..... 290
Christ en croix, par Albert Durer..... 291
Faune, par Hans-Sebald Beham..... 292
Estampe de Hans-Sebald Beham, d'après une planche en argent (collection de M. Adolphe Bouillat). Gravure tirée hors texte..... 292
Nielle italien..... 294
Eau-forte rarissime de Rembrandt..... 295
La Conversation, par Nicolas Berghem. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Bœtzel..... 311
Médaillon de MM. Howell et James..... 312
Collier exposé par MM. Hancocks..... 313
Deux parures, par les mêmes..... 315, 317
Bracelet de MM. Howell et James..... 318
Autre bracelet, par MM. Hancocks..... 318
Deux médaillons, par MM. Howell et James..... 320, 321
Vignettes et lettres initiales du XVIe siècle..... 323
Lettres initiales et vignettes du XVIIIe siècle..... 324
Chèvre et tête de Satyre. Dessin de M. Giacomelli, gravure de M. Sargent..... 324
Cul-de-lampe du XVIIIe siècle..... 325
Cartouche tiré d'une estampe du XVIIe siècle. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Sotain..... 326

Pages.

Château de Saint-Ouen. Eau-forte de M. Tancrède Abraham. Gravure tirée hors texte..... 326
Le Bien et le Mal, de Victor Orsel. Dessin d'un élève du peintre, gravure de M. Pannemaker..... 330
Cul-de-lampe. Lion, fac-simile, par M. Pilinski, d'un dessin de Géricault..... 349

## 1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page tiré d'un manuscrit italien ayant appartenu à Mathias Corvin. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh..... 353
Fac-simile d'un croquis de Raphaël tracé au verso de son esquisse d'une Mise au tombeau..... 361
Fac-simile, par Pilinski, d'un croquis de Raphaël, appartenant à M. Malcolm (ancienne collection Robinson)..... 366
Lettre N tirée d'un livre français du XVIe siècle..... 367
Portrait de Henri de Bourbon, roi de Navarre, dessiné par un artiste contemporain et gravé par M. Henriquel-Dupont. Gravure tirée hors texte..... 370
Cul-de-lampe tiré d'une garde d'épée inventée par Voieiriot..... 372
Les Joueurs, d'après Thomas Wyck. Dessin de M. E. Bocourt, gravure de M. E. Sotain..... 373
Cul-de-lampe tiré d'un tableau de Wouwermans. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Bœtzel..... 392
L'Allié de l'Allemagne (*Punch*)..... 393
L'Ouverture d'une question (*Fun*). — Ne le défais pas encore (*Punch*). — A la fin. La gloire militaire (*Judy*). — Le meilleur garant de la neutralité. Ne dormant que d'un œil (*Fun*)..... 397-408
Ces cinq bois dessinés par M. Kreutzberger et gravés par M. Comte.
Lettre L inventée et dessinée par M. Montalan, gravée par M. Midderigh..... 409
Entrée d'un peintre de l'ancien régime dans l'atelier de David. Dessin de M. Schloesser, gravure de M. Bœtzel..... 425
Éros et Psychè..... 426
Psychè ou Niobide. Gravure de M. Pannemaker..... 429
L'union de l'Ame et du Désir (camée de Tryphon). — L'Ame esclave du Désir. — L'Ame victorieuse du Désir. — L'Ame brûlée par le Désir. — Le sommeil du Désir. — La descente et l'ascension de l'Ame (sarcophage du Capitole)..... 430-437
Ces six bois dessinés par M. Kreutzberger et gravés par M. Comte.
Cul-de-lampe d'après Cornélius..... 438
Décor de faïence rouennaise..... 439
Soupière en faïence de Rennes. Dessin de M. Jules Jacquemart, gravure de M. Hotelin..... 445
Cul-de-lampe d'après Eisen, tiré d'un livre de Dorat..... 448

## 1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Encadrement d'après Jean d'Udine. Dessin de M. Errard, grav. de M. Guillaume. 449
Portrait de femme d'après G.-A. Beltraffio. Dessin de M. F. Gaillard, gravure de M. Hotelin..... 455

Pages
Cul-de-lampe d'après un dessin de Jean d'Udine..... 463
Lettre S empruntée au « Livre de perspective » de Jean Cousin..... 464
Planche tirée du « Songe de Poliphile », édition de 1546..... 469
Marque de Jean Le Royer dessinée pour le « Livre de perspective » de J. Cousin. 471
Estampe empruntée à la Bible de Jean Leclerc (1596)..... 473
Job, gravure attribuée à J. Cousin et tirée des Heures de J. du Puys (1549).... 474
Lettre R tirée d'un livre italien du XVe siècle..... 475
La Musique, eau-forte de M. Jules Jacquemart d'après le tableau de van der Helst (musée de New-York). Gravure tirée hors texte..... 479
Cul-de-lampe français du XVIe siècle..... 480
Lettre P, XVIe siècle. École française..... 481
Apparition de la Vierge à saint François d'Assise, d'après P.-P. Rubens (musée de Lille). Dessin de M. Feyen-Perrin, gravure de M. Bœtzel..... 485
Saint Bonaventure, d'après Rubens (musée de Lille). Dessin et grav. des mêmes. 487
Portrait de Marie de Médicis, d'après Van Dyck. Dessin et grav. des mêmes... 489
Lettre L du XIVe siècle..... 498
Le Bon Pasteur. Peinture sur la voûte d'un cubiculum de la crypte de Lucine.. 507
Voûte d'un « arcosolium » dans le cimetière de Prétextat (IIe siècle)..... 508
Chapelle de Sainte-Cécile dans le cimetière de Calliste..... 509
Noé dans l'arche. Peinture souvent répétée dans les galeries des catacombes.... 510
Caricature du crucifix, trouvée sur le Palatin..... 511
Lettre A empruntée à l'édition française du « Songe de Poliphile »..... 512
Lettre N d'après un manuscrit du XIVe siècle appartenant à M. A.-F. Didot..... 519
Sainte Barbe, d'après un dessin à la plume et au pinceau de Jean Van Eyck (musée d'Anvers)..... 520
Le chevalier de la mort, composition d'Albert Dürer. Fac-simile par un des Wiericx (1564) de l'estampe originale datée de 1513..... 521
Pèlerinage de danseurs de Saint-Guy à Epternacht, près Luxembourg, d'après un dessin de P. Breughel..... 523
Trois sacrements, *Mariage, Ordre, Extrême-Onction*, d'après Rogier van der Weyden (musée d'Anvers)..... 525
Anges priant sur une tête de mort. Fragment d'un bas-relief du cloître de la chartreuse de Pavie (XIVe siècle)..... 526
Cul-de-lampe tiré du « Songe de Poliphile »..... 536
L'Hérodiade, eau-forte de M. Boilvin d'après le tableau de M. H.-L. Lévy (Salon de 1872), qui accompagnait la livraison du 1er décembre, appartient au tome V (2e période), p. 451.

FIN DU TOME SIXIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Directeur-gérant : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, 7, RUE SAINT-BENOIT. — [2059]

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY